JOHANN SEBASTIAN BACH ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

HÜLYA TARCAN



pan

J.S. BACH ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Hülya Tarcan

Pan Yayıncılık: 4

Birinci Baskı	: Pan Yayıncılık, Ekim 1987
Nota Yazımı	: Ganime Altun (Die Hohe Messe)
Kapak	: Bach'ın elyazısıyla koral prelüdlerinden bir bölüm
Kapak Grafik	: Final Reklamcılık
Dizgi-Baskı	: Kent Basımevi
Adres	: Boyacı Ahmet Sok. Nuri Bey Han No: 12/108 - 34400 Çemberlitaş - İstanbul

JOHANN SEBASTIAN BACH ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

HÜLYA TARCAN

pan

İÇİNDEKİLER

KAYNAKLAR

1. Bach, J.S., **Die Hohe Messe in H. moll,** Ernst Eulenburg, Leipzig
2. Bach, J.S., **L'Art de la Fugue,** Durand et Cie, Paris, 1967
3. Dufourq, Norbert, **J.S. Bach,** Larousse-la musique de ses origines à nos jours, Paris, 1946
4. Geiringer, Karl, **Bach et sa famille,** Corréa - Buchet Chastel, Paris, 1955
5. Moser, Hans Joachim, **Musikgeschichte in 100 Lebensbildern,** R. Löwit-Wiesbaden, Stuttgart, 1958
6. Robertson, Alex, **Bach's B minor mass,** Viyana, 1952
7. Tapié, Victor-L., **Bach dans L'Allemagne de son siècle,** Hachette Collection Génies et Réalités, 1963

ÖNSÖZ

Bach üzerine bu çalışmayı yazarken başlıca amacım önce konservatuarlarımızda okuyan öğrencilere gerektiği zaman danışabilecekleri "yardımcı" bir kitap hazırlamaktı. Ne yazık ki dilimizde büyük bestecileri az çok bilimsel ve profesyonel açıdan inceleyen yazılı eserlerin sayısı çok az. Çoğu öğrencinin yabancı dil bilgisi ise bu tür eserlerin en "halka dönük" biçimde yazılmış olanlarını bile okuyup anlayacak düzeyde değil.

Müziğin büyük eserlerini ve önemli çağları ancak değerli müzik tarihi hocalarımızın derslerinde tuttukları notlarla öğrenebiliyorlar. Şüphesiz bütün konulara en detaylı ve bilimsel biçimde yaklaşan bu ders notlarının değeri tartışılmaz. Ancak hepimiz biliyoruz ki bu tür notlar, özellikle "el yazması" olanları zamanla yitirilmeye mahkûmdurlar. Halbuki müzikte yalnız sazını çalmak değil, sürekli araştırma yapmak ve düşünmek de gereklidir. Bu bakımdan basılı bir kitabın boyutları ne kadar mütevazi olursa olsun pratikte çok büyük bir faydası vardır.

Bach müziğinin polifonik yapısını anlatırken özellikle vokal eserlerin üzerinde durdum. Bunun nedenini kısaca açıklayayım:

Enstrüman çalan öğrencilerimiz Bach'ın bu türdeki yazısıyla daha çocukken tanışırlar. Ancak vokal eserlerini inceleme fırsatını pek bulamazlar. Büyük bölümü Hristiyanlık'la paralel olan bu eserleri diğer Avrupa ülkelerindeki müzik öğrencilerinin yaptığı gibi sürekli şekilde dinleme

imkânı memleketimizde yoktur. Halbuki bu vokal eserlerde Bach'ın kompozisyon tekniğini en belirgin biçimde gözlemlemek mümkündür. Bu sebepten bilhassa büyük si minör Messe'*nin üzerinde durarak vokal eserlere mümkün olduğu kadar eğilmeye çalıştım.*

Bach'tan bahsederken zamanında onu etkilemiş veya sonraları eserlerinin yorumu hakkında bazı görüşler ileri sürmüş, "bizde" az tanınmış pek çok sanatçının adını vermem gerekiyordu. Kitaba eklediğim sözlük bölümünün amacı bu sanatçıları biraz olsun tanıtabilmekti.

Ayrıca, sürekli olarak sonat, süit, füg *v.s. gibi müzik formlarının adları geçtiği için "müzik formlarına genel bir bakış"ı yazma ihtiyacını duydum.*

Gelecek kuşakların profesyonel müzisyenlerine ve müzikseverlere az da olsa hizmet edebilme amacıyla yazdığım bu küçük kitapta şüphesiz birtakım eksiklikler, tartışmaya açık görüşler bulunabilir.

Bu mütevazı çalışmamı bana ve pek çok ünlü müzisyenimize emeği geçmiş değerli hocam Ferdi Statzer'in anısına adıyorum.

Hülya Tarcan

GİRİŞ

Güçlü bir yaratıcı-sanatçının gelişim ve eser verme sürecinin oluştuğu çağ çok önemlidir. Miras olarak devraldığı geleneksel birikim kadar bulunduğu çağın getirdiği yenilikler, gelişmeler ve devrimler kişiliği üzerinde büyük rol oynarlar; bu yüzden bazı sanatçılar artık yerleşmiş ve kendini ispatlamış formlara daha derin bir anlam getirebilmiş, kendilerinden önce başlamış olanı daha da geliştirmiştir. Bazı sanatçılar ise gücünü yitirmiş, zayıflamış bir çağda yaşadıklarından ötürü eski formları yıkıp yenilerini yaratmaya yönelmişlerdir.

Yaşanılan çağın sanatçı üzerindeki olumlu veya olumsuz etkisini gözlemlemek mümkündür. Şöyle ki, bazı devirlerde birbiri ardından yıldız sanatçılar ortaya çıkmış, bazı devirlerde ise, sürekli bir durgunluk ve donukluk görülmüştür.

J.S. Bach'ın yaşadığı asır Avrupa müziğinin bir dönüm noktasını teşkil eder. Bu devirde iki zıt müzik anlayışının karşılaştığını görürüz:

1) Kilise müziği (polifonik müzik)
2) Gün geçtikçe ciddi sanatta yerini alan profan müzik (yani *chanson* ve dans)

Profan müzikten J.S. Bach ve Bach ailesinin diğer kişileri sayesinde ilerde klasik sanatın temelini oluşturan sonat ve senfoni doğacaktır. J.S. Bach'ın büyük başarısı gerek kilise müziğini, gerek profan müziği çok iyi anlayıp bir sentez haline getirebilmiş olmasıdır.

Evvela polifonik müzik, kilise müziği veya enstrümantal müziği gözden geçirelim: Söz ve veznin kökenini doğal reflekslerimizde aramak gerekir. Nefes alıp vermenin sonucu oluşan ritm, vurgulu vezni ve biraz daha yüksek bir sesle (tonla) okunan vezin melodiyi, yani yatay müzik çizgisini meydana getirir. Birçok sesin bileşiminden de polifoni, yani çokseslilik doğmuştur. Polifoni dinî müziğin temelini teşkil eder ve doruk noktasına ortaçağın sonunda kontrpuan (Kontrapunkt) sanatıyla ulaşır. Kanon şeklinde işlenmiş çeşitli yatay çizgilerin, geliştirilmiş veya küçültülmüş, çevrilmiş (başaşağı edilmiş) temaların, füg sanatının bu çağda ustaca kullanıldığını, hattâ bazı yapıtlarda 40'a yakın sesin bir arada işlendiğini görebiliriz.

Ancak, temeli kontrpuana dayalı bu güç ve ağdalı sanatın yanısıra mütevazı bir şekilde *chanson* (halk şarkısı denebilir) ve saz üzerinde basılan akorlar eşliğinde icra edilen dans müziği gelişmeye başladı. Ve bu popüler müziğin temeli kontrpuan değil armoniydi.

Kontrpuan'ın, yatay çizgilerin matematiksel diyebileceğimiz bir şekilde işlenme sanatı olduğunu biliyoruz. Şu halde armoniden kastettiğimiz ve popüler (profan) müziğin yükselişini gerçekleştiren oluşumdan ne anladığımızı görelim: Her ses bir akora sahiptir, çünkü biliyoruz ki bir bas sesi (*fondamentale* ses) örneğin en kalın do kendi tınısı içinde bir oktav, bir 5'li ve bir 3'lü verebilmektedir. Bu üç ses bir akoru meydana getirir ve akorun insan beyninin icadı yapay bir oluşum değil, doğrudan bir doğa gerçeği olduğu ortaya çıkar. Akorların içerdikleri seslerin herbiri doğal ve sade bir şekilde birbirleriyle uyum sağlar ve bu uyum, yani *armoni* insanoğlunun, tamamen fizyolojik biçimde oluşan bir zevk duygusuyla müziği dinlemesini sağlar.

Profan müziğin ya da popüler müziğin ilk ortaya çıktığı andan itibaren halk arasında daha sempatiyle karşılandığı (kontrpuana dayalı kilise müziğine göre) ve benim-

sendiğini gözlemliyoruz. Bunun bir sebebi de popüler müziğin —armoniye dayalı olduğu için— dikey *(vertical)* olarak yazılmasıdır. Halbuki kilise müziği kontrpuana dayalı olduğu için yatay *(horizontal)* biçimde işlenir. Hepimiz biliyoruz ki, dikey yazıyı (müzik yazısını) dinlemek yatay yazıyı izlemekten çok daha kolaydır. Fakat, sırf armoniye ve dikey yazıya dayalı bir yapıt sonuç olarak V. ve I. fonksiyonların sırayla ve sürekli kullanıldığı, düşünce olanaklarının ve yaratıcılığın bir yerde kısıtlandığı bir ortam oluşturmaktan öteye gidemez. Ayrıca böyle yapıtlardaki 4/4' lük ölçü egemenliğinin karşısında, serbest deklamasyondan oluşan değişik ritmler de kullanılamaz hale gelmişlerdir. Ve öyle bir devir olmuştur ki, en büyük yapıtlarda dahi I ve V. fonksiyonların dönüşümlü olarak sürekli kullanılmalarından, 4/4'lük ölçü egemenliğinden ve salt dikey yazıdan kaçınılamamıştır.

Ancak şunu da unutmayalım, armoni kendi iç yapısında zengin figüratif ve mimari olanaklara, herşeyden önce doğrudan duyulara hitap edebilmesinden ötürü sınırsız atmosfer yaratabilme gücüne sahiptir. Besteci armoni sayesinde yapıtını bir tablo gibi boyayabilir, ışıklandırır veya karartabilir.

J.S. Bach'a gelince, armoninin olağanüstü renk yapabilme gücünü, *tempéré* sistemin tüm avantajlarını öylesine kullanabilmiştir ki, çağlar ötesinde bile bugün onun modernizminin aşılamayacağını görüyoruz. Günümüzde Bach'ı dinlerken hem yatay yazının inceliklerinden kaynaklanan yüksek bir düşünce gelişimini izleyebiliyoruz, hem de dikey yazının verdiği doğal zevk ve mutluluğu algılayabiliyoruz.

Bach hem armoni sanatını (değişik duygu ve ortamları doğrudan olarak yansıtabilme imkânı), hem de ortaçağdan miras olarak devraldığı kontrpuan sanatını (yatay yazı dolayısıyla müziğin matematiksel biçimde düşünceye hitap edebilmesi) olağanüstü bir kudretle birleştirip aynı anda

değerlendirebilmiştir. Gerek armoni, gerek kontrpuanın içerik ve güçlerini arttırabilmiş, kuru ve basit formlara yaşam bahşetmiştir. Böylece müzikte geçmiş ve gelecek arasında bağlantı olarak ve modern sanatın kapısını açan itici güç niteliğiyle, tarihte yerini almıştır.

Bach'ın sanatı, büyük çapta yenilik getiren tüm düşünce akımlarının başına geldiği gibi, zamanında anlaşılamamış, ancak 19. yüzyılda yeniden keşfedilmiştir.

Günümüzde Johann Sebastian Bach evrensel müzik yaratıcılığının doruğu olarak kabul edilir.



Bach'ın gençlik resmi

BACH'IN YAŞAMI

(Eisenach 23.3.1685 – Leipzig 28.7.1750)

Bach'ın yaşamını anlatmaya başlamadan önce 17. ve 18. yüzyıl Almanya'sından biraz söz edelim. Tüm bu devir, gerek düşün gerek sanat ürünlerinin tamamı göz önüne alınacak olursa tek bir kelimeyle anlatılabilir: "Barok çağ". Barok dediğimiz zaman özellikle sanatta, bestecinin veya ressamın, kısaca yaratıcı-sanatçının belli başlı düşüncesinin özgürlüğe kavuşma, kurallara sıkı sıkıya bağlı olmaktan çok kendini hayal gücünün atılımlarına bırakma, detaylarda olağanüstü inceliklere veya şaşkınlık uyandıran değişik buluşlara yönelme özlemi olduğunu görüyoruz. Ayrıca Rönesans dolayısıyla İtalya'ya ve XIV. Louis zamanında politik güç ve sanatın doruğuna ulaşmış Fransa'ya büyük hayranlık duyulduğunu hissediyoruz.

Almanya o çağda kendini bulma çabaları içindeydi. 30 yıl savaşları sonucu parçalanmış ülkede artık fanatik mezhep kavgalarının yerini (Katolik veya Protestan) evrensele yönelmeyi arzulayan düşünce akımı almış bulunuyordu. Matematik ve felsefede yapılan büyük aşamalar, Almanya'da Leibniz, Fransa'da Descartes gibi büyük düşünürler sanatı da etkiliyor, mantık ve estetiğin bütünleştiği bir çözüm yolu aranıyordu. Bütün bu akımların müzikte temsilcisi olan Bach geleneklere bağlı, ama çağının akışına da ayak uydurabilmiş, ileriye yönelmesini bilmiş bir sanatçıdır.

J.S. Bach yarı dindar yarı profan müzisyen bir aileden geldi. Soyu kuşaklardan beri Thüringen'e yerleşmişti.

Dedelerinden Veit Bach katolik Macaristan'dan protestan mezhebine olan bağlılığını zedelememek için Almanya'ya göç edip Weimar'a yerleşmişti. Gitar çalmayı sevdiği söylenirdi. Bach ailesinin ilk müzisyeni olan Veit Bach'ın oğlu Hans, Gotha'da bir amcasının yanında müzik öğrenmiş, hayatı boyunca komşu şehirlerdeki yerel orkestralarda gerektiği zaman "takviye eden" müzisyen olarak çalışmıştı. Johann Sebastian Bach'ın babası, Johann Ambrosius, Hans Bach'ın torunuydu.

Ambrosius, Elisabeth Laemmerhirt'le mutlu bir evlilik yaptı. Dördüncü çocukları Johann Sebastian geleneksel, ciddi bir müzik formasyonuna sahip babası ve üst düzeyde kültürlü bir burjuva ailesinin kızı olan annesi dolayısıyla gerek sanatsal gerekse entelektüel açıdan yüklü bir mirasa sahipti. Hayatının hemen ilk yıllarında müziğe başladı ve enstrüman olarak ilk önce kemanı öğrendi. 10 yaşında anne-babasını kaybetti. Onların ölümünden sonra velâyeti kendinden 14 yaş büyük ağabeyi Christoph'a verildi. Christoph'a verildi. Christoph aynı zamanda Ohrdruf'ta organistti. Bach çok ciddi bir şekilde eğitildi. Froberger, Pachelbel, Buxtehude gibi bestecilerin eserlerini derhal repertuarına aldı. 15 yaşına gelince Sankt Michael von Lüneburg'da okula gitti. Genel eğitimini burada tamamlarken bilhassa Latince matematik ve fizikle uğraştı. Okul sıkı ve çok yönlü bir eğitim veriyordu. Bach aynı zamanda enstrümantist olarak çalışmak zorundaydı. Zira geçimini kendi sağlıyordu. O devirde kompozisyon ve org hocaları arasında bilhassa Buxtehude ve Reinken Lüneburg'ta çok takdir ediliyorlardı.

Bach Reinken'le Hamburg'a yaptığı bir yolculukta tanışmıştı. Ayrıca Georg Böhm'le Lüneburg'ta yaptığı çalışmalardan çok yardım gördü. Celle sarayında Fransız ustalarının süslü ve zarif klavsen üsluplarını inceleme olana-

ğını buldu ve bu sazı mükemmel bir virtüoziteyle çalabilecek hale geldi.

Weimar'da kısa süreli bir faaliyetten sonra 18 yaşında ilk işine atandı. Bu Arnstadt'taki organistlik göreviydi. Burada org için ilk eserlerini yazdı. Kendini geliştirme isteğiyle Lübeck'e gitti. Zira orada büyük org üstadı Buxtehude yaşıyordu. Kendisine Arnstadt'ta verilmiş olan izin süresini aştığı için işverenlerle arasında anlaşmazlık çıktı. Aslında bu olay yüzeysel bir bahaneydi. Arnstadt'takiler genç sanatçının cüretli ve yepyeni beste üslubunu anlamıyorlar, âyin esnasında *improvisation* (doğaçlama) yapmasından hoşlanmıyorlar, korallerde kullandığı sürpriz dolu ve alışılmamış armoni anlayışını yadırgıyorlardı.

Bach Arnstadt'tan ayrılıp Mühlhausen'e (Thüringen) gitti. Buradaki organistlik maaşı daha yüksek olduğu için kuzini Maria-Barbara Bach'la evlenebildi. Mühlhausen'de ilk büyük kantatını yazdı: "Gott ist mein König" (Tanrı kralımdır). Hayatında yegâne basılan kantat da bu oldu, çünkü Mühlhausen şehri tarafından sipariş edilmişti.

1708'de Bach Weimar dükünün sarayında organistlik ve Konzertmeister'lik görevini üstlendi. Dük Wilhelm, tarihe adını taşıyan Weimar kolejinin kurucusu olarak geçmiş sade, ciddi, dindar bir insandı. Tebaasının dinsel ve kültürel sorunlarıyla çok ilgilenmekle beraber kesinlikle dogma tartışmalarına kapılmaz ve ahlâki konularda çok dengeli davranırdı. Karakter yapısının Bach üzerinde çok etkisi olduğu tahmin ediliyor. Genç Protestan sanatçı pek çok kantatını, dükün himayesindeki şair Salomon Frank'ın yazıları üzerine besteledi. Sarayda Bach'ın emrine verilen org 18'er tuşlu çift klavyeliydi ve 7 rejistrlik bir pedal sistemine sahipti. Saray orkestrasında 22 eleman mevcuttu. Bunların arasındaki 6 trompetçi dükün av partilerinde görev alıyorlardı. Koro da 10 kişiden ibaretti, ancak bazı özel konserlerde dışardan takviye alınarak vokalist ve enstrümantistlerin miktarı arttırılabiliyordu. Bach konserleri, bulunduğu yerden elinde keman yönetiyordu. Org için en gü-

zel eserlerinin bazılarını Weimar'da veren, bu dalda teknik mükemmelliğin doruğuna ulaşan Bach hem dük ve saray, hem de meslektaşları indinde kendisine tartışılmaz bir itibar sağladı.

Ancak Bach Kappellmeister (orkestra şefi) Drese'nin ayrılıp gitmesinden sonra onun yerine geçme olanağını bulamayınca Anhalt-Cöthen Prensi Leopold'ün davetini kabul edip Weimar'dan ayrılmaya karar verdi.

Dük Wilhelm Ernest izin vermek istemiyordu. Bach gitmek için direnince onu tutuklatıp 4 hafta süreyle nezarete aldırdı. Tahminlere göre bu kısa süreli hapis esnasında Bach *Orgelbüchlein*'ı yazmıştır. Sonunda Prens Leopold'ün yardımıyla istifası kabul edildi ve 1717'de Cöthen'e işini nakledebildi.

Cöthen sarayı reformcu din anlayışına bağlı olduğu için hemen hemen kilise âyinlerini tamamen kaldırmış gibiydi. Bach'ın emrinde artık bir org yoktu. O da kendini oda müziğine verdi. O sıralarda Almanya'da saf enstrümantal müzik henüz emekleme çağında sayılabilirdi. İtalya bu sahada çok daha gelişmiş durumdaydı. Bach'ın olağanüstü sentez yeteneği burada da kendini gösterdi. Bugün enstrümantal eserlerini incelediğimiz zaman güçlü bir İtalyan etkisini gözlemlemekteyiz.

Bach bilhassa Vivaldi, Frescobaldi, Benedetto Marcello ve daha sonraları Corelli'ye büyük hayranlık duyuyordu. Bu bestecilerin pek çok eserinin Bach eliyle yazılmış transkripsiyonlarına sahibiz. Hattâ Vivaldi'nin 4 keman için yazmış olduğu bir konçertoyu Bach 4 klavsen için düzenlemişti.

Sanatçının çok verimli geçen Cöthen yılları sonucu en güzel oda müziği eserlerini, 2 keman için konçertosunu, Brandenburg konçertolarını (6 adet *Concerti grossi*) ve orkestra süitlerini kazanmış bulunuyoruz. Bütün bu başyapıtlarda yabancı kaynaklı dansların (*Sarabande, Gigue* v.s..) Alman karakterine bürünmeye başladıkları ve formlarında o devrin Alman şehirlerindeki aktüel müziğin et-

kisi olduğu görülmektedir. Solo keman ve viyolonsel için yazılmış 6 partitanın dışında 1724'te Fransız ve İngiliz süitlerinin, daha sonra kromatik fantezi ve füg ile *Wohltemperiertes Klavier*'in 1. cildinin (24 prelüd ve füg) gün ışışına çıktıklarını görüyoruz.

Ne yazık ki Prens Leopold'ün evlendiği genç soylu kadının ne müzikten ne de Bach'tan pek fazla hoşlanmaması bestecinin yaşantısına gölge düşürdüğü gibi eşi Maria-Barbara'nın Bach'ın bir yolculuğa gittiği sırada ansızın ölmesi Cöthen yıllarının üzüntüyle bitmesine sebep olmuştu.

Maria-Barbara ile evliliğinden Bach'ın 7 çocuğu oldu. Bunların en önemlileri Friedemann ve Philipp-Emmanuel'dir. Friedemann dâhi ama disiplinsiz bir yapıya sahipti. Philipp-Emmanuel'e ise B temasının yahutta 2. temanın bulunuşunu borçluyuz ki, bu buluş, modern çağların sonat formuna doğru çok önemli bir adımdır. Her iki genç Bach, Fransız klavsencilerinin etkisinde kalmışlar ve babalarına göre daha melodik bir yazıyı tercih etmişlerdir.

Bu arada Leipzig'de Sankt Thomas kilisesinin Kantorluk yeri Kuhnau'nun ölümü üzerine boşalmıştı. Bach bu mevkiyi özellikle arzuluyordu. Büyük güçlüklerle ve ancak Telemann ve Graupner gibi müzisyenlerin istekli olmamaları sonucu tayin edilebildi. Leipzig'e gitmekte böylesine ısrar etmesinin başlıca sebebi, Sankt Thomas kilisesi kantoru sıfatıyla yaşamının en büyük amacını gerçekleştirebilme imkânına kavuşma umuduydu. Bu amaç kısaca şöyle özetlenebilirdi: Tanrı'ya müzikle hizmet etmek.

Küçük yaşta, anneye ihtiyacı olan bir sürü çocukla yalnız kalan Bach, ikinci evliliğini Anna-Magdalena Wilcken'le yaptı. Anna-Magdalena aynı zamanda müzisyendi. Eşinin partisyonlarını kopya ederek yardımcı olabiliyordu. İyi bir sesi vardı. Bach genç karısı için *Klavierbüchlein*'ı yazdı.

Bu ikinci evlilikten olan çocukların en ünlüleri Johann Christoph (Bückeburg'lu Bach) ve Johann-Christian'dır (Londra'lı Bach).

Bach Leipzig'e 1723'te yerleşti. Geniş odalara sahip büyük bir bina olan okulun içinde 20 çocuğuyla beraber yaşıyordu. Bu 20 çocuktan sekizi çok küçükken öldüler.

Yöneticilerinin düşüncesine göre St. Thomas kilisesi kantoru herşeyden önce bir eğitici olmalıydı. Oysa Bach bu işte, yaratıcı dehasının alabildiğine ürün vermesi fırsatını görüyordu. Bu iki zıt görüş Bach ve işverenleri arasında sık sık huzursuzluklara yol açtı. Kantor yalnız Sankt Thomas kilisesine değil, şehir meclisine de hesap vermek zorundaydı. Okulu idare edenler arasında Rektör Gessler Bach'ın değerini anlayıp ona elinden geldiği kadar kolaylık sağlamaya çaba göstermiş bir kişi olarak anılır.

Bach 1729-1740 yılları arasında Leipzig'de iki önemli kilisenin müzik işleri dışında (Sankt Thomas, Sankt Pauline) *Collegium Musicum*'la da ilgileniyordu. *Collegium Musicum* müzikseverlerin ve müzik öğrencilerinin buluştukları ve her hafta profesyonel müzisyenlerin de iştiraki ile konserlerin, müzik çalışmalarının gerçekleştirildiği bir kuruluştu. Bach bu konserlerde piano ve keman konçertoları dışında bazı kantatlarını da çaldırdı. Bu devirde Bach'ın bir çeşit aldırmaz ve rahat tavrı dikkatimizi çekiyor. Örneğin: Kantor, si minör *Messe*'nin *Hosanna*'sı veya *Noel oratoryosu*'nun bazı bölümleri gibi ciddi dini eserleri profan konserlerde icra ettiriyor ve bu icralarda librettoyu değiştirmekle yetiniyordu.

Leipzig'te etrafına pek çok talebe toplandı. Müritleri diyebileceğimiz bu müzisyenlerden bazılarını sayalım: Gerber, Krebs, Keller, Agricola, Gottfried Müthel, Kittel, Altnicol. Sonuncusu Bach'ın kızı Juliane-Friederike ile evlendi.

Bu sadık talebelerin kopyaları sayesinde Bach'ın eserleri daha sonraki kuşaklara kalabilmiştir.

Olağanüstü bir org virtüozu ve hocası olmak sıfatıyla Bach çeşitli yerlerdeki orgların denenmesi veya kontrol edilmesi için sık sık davet alıyordu. Bu davetlerden en ilginci 1747'de gerçekleşti diyebiliriz. O tarihte oğlu Carl-Philipp-Emmanuel Prusya Kralı Büyük Friedrich'in sarayında klav-

senist olarak çok itibar sahibiydi. Potsdam'a gelen Bach, kralın daveti üzerine Garnisonskirche'nin orgunda çaldı. Ayrıca Silbermann'ın yapımını gerçekleştirdiği çekiçli pianoları da denedi. Bach piano üzerinde çalarken genç hükümdar kendisinin bulduğu bir temayı (Friedrich aynı zamanda iyi bir müzisyendi) büyük besteciye vererek bu tema üzerine bir improvisation yapmasını istedi. Temanın güzelliği Bach'ın *Offrande Musicale* adlı eserini besteleyip hükümdara hediye etmesine neden oldu.

1723-1733 yılları arasında Bach'ı yaratıcılığın en üst noktasında görüyoruz. Bu 10 yıl esnasında Johannes-Passion, Matthaeus-Passion, Magnificat, tüm piano konçertoları, partitalar ve motetlerin doğuşuna tanıklık ediyoruz. 1733'ten sonra büyük si minör *Messe, Goldberg* varyasyonlar ve nihayet *Kunst der Fuge* (Füg sanatı) ortaya çıkıyorlar.

Füg Sanatı'nda Bach için müzik artık tınılarla duyulara etki yapma özelliğinden sıyrılmış, tamamen arınmış ,en soyut, en içe dönük, en "saf müzik" biçimine ulaşmıştır. Günümüzde de "saf müziğin" doruğu olarak yerini korur.

Bach'ın Leipzig'teki günleri 295 küsur kantatın bestelenmesi ile paralel biçimde akıp gitti. Ömrünün sonuna doğru Bach Sankt-Thomas kilise ve okulundan ayrıldı. Yaşamının son yıllarına ait portrelerde bazıları sanatçının kişisel acılarının ve eserlerinin anlaşılamamasından duyduğu üzüntünün izlerini gördüklerini söylerler. Şüphesiz oğulları Friedemann ve Christian-Bernard'ın yarattıkları kaygı ve hayal kırıklığı Bach'ı olumsuz biçimde etkilemiştir. Bu ruhsal sarsıntıların yanısıra fiziksel rahatsızlıklar da baş göstermiş, sonunda Bach kör olmuştur. Ölmeden önce damadı Altnicol'e son koral prelüdünü dikte ettiğini biliyoruz. *"Vor deinen Thron tret ich allhier"* (Artık tahtının önüne çıkmaya hazırım).

Johann Sebastian Bach 28 Temmuz 1750'de öldü. Mezarı bilinmiyor. Oğulları tüm büyük partisyonları aralarında paylaştılar. Diğer eserler az bir ücret karşılığı, *Füg Sanatı*'nın üzerine kazılı olduğu bakır levhalar ise hurda fiyatına

satıldılar. Dul karısı Anna Magdalena ise sefalet içinde yoksullar evinde öldü.

Bach'ın gömüldüğü yerin unutulduğunu söylemiştik. Epey bir süre sonra, sözde iskeleti bulunmuş ve Bach'a ait olduğu ileri sürülen kafatasının ölçüleri alınarak bir heykel yapılmış, bir zamanlar Thomaskirche'nin olduğu yere Leipzig-Bach anıtı dikilebilmiştir.

BACH'IN ESERLERİ

Bach'ın eserleri hayatında basılmamış oldukları için perişan bir şekilde el yazmaları halinde sağda solda bir süre süründüler. Sadece org için yazılmış olanları sadık öğrencileri sayesinde daha iyi şartlarda muhafaza edilebildiler. 19. yüzyıla doğru, Friedemann Bach'ı tanımış olan Johann Nikolaus Forkel, Bach'ın eserlerinin Almanya için bir millî servet olduğu fikrini ortaya attı.

Bu arada Goethe, Zelter gibi büyük isimler Bach'la ilgilenmeye başladılar. Zelter Berlin'de *Singakademie*'nin verdiği konserler çerçevesinde Bach'ın bazı büyük eserlerini çaldırdı. Fakat asıl başlangıç 1829'da Mendelssohn tarafından *Matthaeus-Passion*'un muhteşem bir şekilde icra edilmesi oldu. Bach'ın eserleri önceleri teker teker basıldı. Nihayet 1850'de Robert Schumann'ın da destek ve çabalarıyla bir *Bach-Gesellschaft* (Bach'ın eserlerinin hatasız bir biçimde basılmasını amaçlayan dernek) kuruldu ve bu yoğun çabalar sonucu o zamandan bu yana Bach'ın eserlerini incelemek ve Bach müziğinin yorum tarzı üzerinde çalışmalar yapmak hemen her kuşaktan müzisyen veya müzikolog için bir görev halini almaya başladı.

A — VOKAL ESERLER

Bazı profan kantatların dışında (Kaffee-Kantate BWV 211, Bauern-Kantate BWV 212, Der Streit zwischen Phoebus und Pan BWV 201, Hochzeitskantate 202, Amore traditore BWV 203 v.s...) vokal eserlerin içerdikleri konular hep dinî

olmuştur. Bu vokal eserlerde Bach'ın sentez gücü en iyi şekilde gözlemlenebilir. 16. yüzyılın polifoni ustalarına mahsus yatay yazı virtüözitesiyle 17. yüzyılın İtalyan dram sanatının etkisi mükemmel bir şekilde kaynaştırılmışlardır. Hemen hemen tüm formların kullanıldıklarını görüyoruz: *Messe, motet, kantat, oratoryo, Passion...* Ama herşeyden önce bu eserlerde koral ve fügün egemenliği belirgindir. Latince vokal eserlerin sayısı Almanca olanlarına göre daha azdır.

ALMANCA SÖZLÜ VOKAL ESERLER

1 — KORALLER: 200'e yakın korale rastlıyoruz. Protestan mezhebinde korallerin büyük önemi vardı. Çünkü koraller sayesinde İncil'in söylediklerini halkın anlayabileceği biçimde konuşulan dilde sunma imkânı sağlanıyordu. Bach koral formunu yalnız tek başına bestelemekle yetinmemiş oratoryo ve kantatların içinde de başarıyla kullanmıştır.

2 — KANTATLAR: Kökeni İtalyan dram müziğinde olan kantat Almanlar tarafından benimsenmiştir. Bach'tan başka Schütz, Hammerschmitt Werkmann ve Buxtehude' nin bu formu kullandıklarını görüyoruz. İtalyan'lardan Carissimi ve Steffani adlarını verebiliriz.

Bach'ın kantatlarında İtalyan etkisi *Aria da Capo* ile, Alman etkisi ise *recitativo arioso* ile gözükürler. 59'ar kantattan oluşan 5 büyük *Zyklus*'tan elimize ancak 190 adet geçebilmiş, kalanları kaybolmuştur. Bu kantatların librettistleri (söz yazarları) Salomon Frank yahut pastör (protestan rahip) Neumeister ya da Picander namındaki vasat bir şairdir. Bach kantatlarında çok çeşitli ritmlere *(Nach Dir, Herr Dir; aus tiefer Not)*, füg formunda kullanılan koroya, son derece süslü koral *Aria da Capo*'lara rastlıyoruz. Her tema yorgunluk, üzüntü, ihtişam, mistik sükûnet, korku, sevinç veya ızdırap gibi bir ruhsal durumu dile getirir. *(Weinen, Klagen, Sorgen.)* Orkestra enstrümanları esas fikrin geliştirilip büyütülmesine yardımcı olarak eserde

yerlerini alırlar. Libretto'yu daha etkileyici biçime getirebilmek için ostinato bir *sujet*'den (konudan) *chaconne* formunda yararlanıldığını da gözlemleyebiliriz.

3 — MOTETLER: Ortaçağ'dan beri kullanılan bu form Bach'a gelene dek uzun bir geçmişe sahipti. Leipzig'te sabah ve akşam âyinlerinde, cenaze törenlerinde orgun prelüdü ardından orkestra eşliğinde koro tarafından söyleniyordu.

Bach'ın *motet*'lerinden çoğu kayboldu. Elimizde ancak 6 adet var (Almanca). Bu motetlerin içlerinde en başarılı olanlar şunlardır: *Singet dem Herrn ein neues Lied* (Efendimize - İsa'ya yeni bir şarkı söyleyin) (BWV 225; *Jesu, meine Freude* (İsa, mutluluğum) BWV 227.

İki *motet* daha vardır ki, bunların adı yanlışlık sonucu kantatlarla beraber geçer: *O Jesu-Christ, mein Lebens Licht* (Ey kurtarıcı İsa, hayatımın ışığı) BWV 118; *Nun ist das Heil und die Kraft* (Şimdi gerçek kudret ve iyilik zamanıdır) BWV 50.

*Motet*lerin kompozisyon tekniğinde füg ve imitasyon'un hakim olduğunu görüyoruz.

4 — PASSİON'LAR: Bach *kantat* ve *motet*lerde olduğu gibi *Passion*'larda da geçmişten yararlanmayı bilmiştir. Başlangıçları 13. yüzyıla uzanan *Passion*'lar önceleri şu şekilde icra ediliyorlardı: İsa'nın çarmıha gerilişi ve gördüğü işkencenin anlatıldığı libretto'nun (aslında dinî yazı demek daha doğrudur) belli başlı bölümleri bir kişi (*Evangelist*) tarafından uzun *recitativo*'lar şeklinde söylenir ve birkaç kişi bu *recitativo*'ları keserek söze karışırlardı. İsa'nın sesi duyulur ve koro halkın deyişlerini dile getirirdi. Roland de Lassus *Passion*'u bu biçimde kullanmıştır. Daha sonra Obrecht'in herşeyin koroya söyletildiği *Motet-Passion*'u tercih ettiğini görüyoruz. Luteryen *motet* ise 16. yüzyıldan itibaren çok cepheli bir biçime bürünmüş, koro, solistler ve ara müzikleri için orkestra kullanılmaya başlanmıştır (Walther, Gallus, Hassler). Schütz, *Passion*larına müzikal diyalogu sokarak dinî dramı yaratmıştır. Ve librettolar ek-

lenen yeni elemanlarla gittikçe uzamaya başlamışlardır. Bu tarzda yazan birkaç bestecinin adını verelim: Sebastiani, Matheson, Telemann, Haendel, Keyser, Kuhnau. Bach Passion'a korali de sokmuştur.

Bach dört *Passion* yazmıştır. Bunlardan sadece ikisi günümüze gelebilmişlerdir: *Johannes-Passion* ve *Matthaeus-Passion*. Bazen Bach'a aitmiş gibi gösterilen *Lukas-Passion*'un ise Bach tarafından yazılmadığı ortaya çıkmıştır. Bach bu eserleri uzun bir sürede, Cöthen'deki saray müzisyenliğinin son dönemi ile Leipzig'de 1734-35 kış devresi arasında yazmıştır.

Johannes Passion: İlk bestelenen *Passion'dur* Bach'ın bu eseri iki yılda bestelediği (1722-1724) ve 1724'te bir kutsal cuma günü Leipzig'te ilk icrasının yapıldığı tahmin ediliyor. Besteci libretto olarak kelimesi kelimesine İncil'in Almanca tercümesini kullanmıştır. Bu *Passion*'da havari *Johannes*'in (Yahya'nın) deyişlerine uyarak, insanlığı kurtarmak için Tanrının oğlu'nun, yani İsa'nın kendini çarmıha gerdirmesi ve insanları özgürlüğe kavuşturmak için kendini köleliğe indirgemesi büyük bir inanç ve coşkuyla anlatılır.

Matthaeus-Passion: Johannes-Passion'la aynı konuyu işler ama daha dramatiktir. Doruk noktası çarmıha gerili İsa'nın karşısında insanların duygularının anlatıldığı sayfalardır.

Her iki *Passion*'da büyük koroların tek veya çift olarak kullanıldığını görüyoruz. Bu korolar olağanüstü bir ustalıkla halkın tepki, duygu ve düşüncelerini dile getirirler. *Matthaues-Passion*'da İncil'i okuyan kişinin *resitatif*'leri *Aria da Capo*'lara *introduction* (giriş) biçiminde kullanıldıkları için *recitativo-arioso* adını alırlar.

Koral formu *Johannes-Passion*'da armonik zenginliği ve ifade gücüyle bilhassa dikkati çeker. *Matthaues-Passion*'da ise beş kere tekrarlanan bir koral *Herzlich* (Hassler'in bir melodisi üzerine yazılmış) *Passion*'un stil bütünlüğünü simgeler. Her iki *Passion*'u kıyaslayacak olursak şunu söy-

leyebiliriz: *Johannes-Passion* daha sıcak ve insancıl, daha cazip, *Matthaeus-Passion* daha büyük ve dramatik.

5 — ORATORYOLAR:

Paskalya oratoryosu: BWV 249. *Passion*'lara göre çok daha mütevazı ölçülerde bir eserdir. Daha çok uzun bir kantat görünümünde olan Paskalya oratoryosu 1735'te yazılmıştır. *Introduction* (giriş) olarak kullanılan ve orkestra tarafından çalınan iki bölümü Bach'ın Cöthen'de yazmış olduğu bir *concerto grosso*'dan alınmadır. Eserin üçüncü parçası (koro ile bir *Duo*) aynı *concerto*'nun finalinden esinlenerek yazılmıştır.

Noel oratoryosu: BWV 248. Altı kantattan oluşur. Altı bayram günü için düşünülmüş olan bu eser (Noel haftasında her gün bir bölümü icra edilmek için yazılmış) stilindeki mükemmel birlik yüzünden bir akşamda icra edilebilir. Bu kantatlar aslında profan libretto'lar üzerine yazılmış olup Bach tarafından, Sankt Thomas kilisesinde icra edilebilmek için yeniden dinî ibretto'ya adapte edilmişlerdir.

LATİNCE SÖZLÜ VOKAL ESERLER:

Bach'ın zamanında protestan ve katolik âyinler arasında çok büyük bir fark yoktu. Bugün sadece Katolik kiliselerde kullanılan büyük *Messe* sistemi, yani *Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Benedictus-Agnus Dei* bölümlerinden oluşan uzun âyin Bach'ın çağında Protestan kiliselerinde de uygulanmaktaydı.

Mesela Noel âyini yapılırken nasıl Katolik kiliselerinde *Vulgate*'nin (Latince İncil'in) mısraları arasına Latince kantikler ekleniyorsa, Protestan kiliselerinde de Latince ve Almanca kantikler araya karıştırılır, Tribün (konuşmacı) ve koro arasında diyalog yapılırdı.

Magnificat: 1723 Noel'i için yazılmıştır. İsa'nın annesi Bakire Meryem'i öven ve hikâyesini anlatan sevinç dolu bir şarkıdır. On bölümden oluşur:

1) Trompetlerin desteğiyle koro tarafından söylenen coşkulu bir giriş.

2) *Obua d'amore* eşliğinde soprano solosu.

3) Füg içeren korolu bir bölüm.

4) Bir alto ve iki flüt eşliğinde kontralto ve tenor düosu.

5) Tanrı'nın gücünü belirten enerjik bir koro parçası.

6) Tenor solosu (iki flüt eşliğinde).

7) Alto solosu (iki flüt eşliğinde).

8) Vokal trio bir obua eşliğinde antik *Magnificat* melodisini söyler.

9) Büyük koro fügle süslü çok ustaca bir yazıyla *Gloria*'ya erişir.

10) Birinci bölümdeki toplu şarkının tekrarı yapılır.

Si minör büyük Messe: Bach'ın en büyük eseri olan si minör *Messe*, vokal müzik sanatının doruğunu teşkil eder. Besteci kendinden önce bu daldaki büyük ustaları (Palestrina, Lotti) incelemiş, eserlerini kopya ederek üzerlerinde düşünmüştü. 1733'te Polonya Kralı'nın isteği üzerine bu muazzam anıt-esere başladı. Kyrie ve Gloria bölümleri hemen yazıldı. *Credo, Sanctus* ve *Agnus* bölümleri beş sene sonra bitirilebildi. Eserin ithaf olunduğu Seksonya elektörü (Polonya Kralı) tarafından besteciye *saray kompozitörü* ünvanı verildi.

Si minör *Messe* şu esas bölümlerden oluşur: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Osanna, Agnus Dei.* Bu bölümler kendi içlerinde de bölünürler.

1 KYRİE

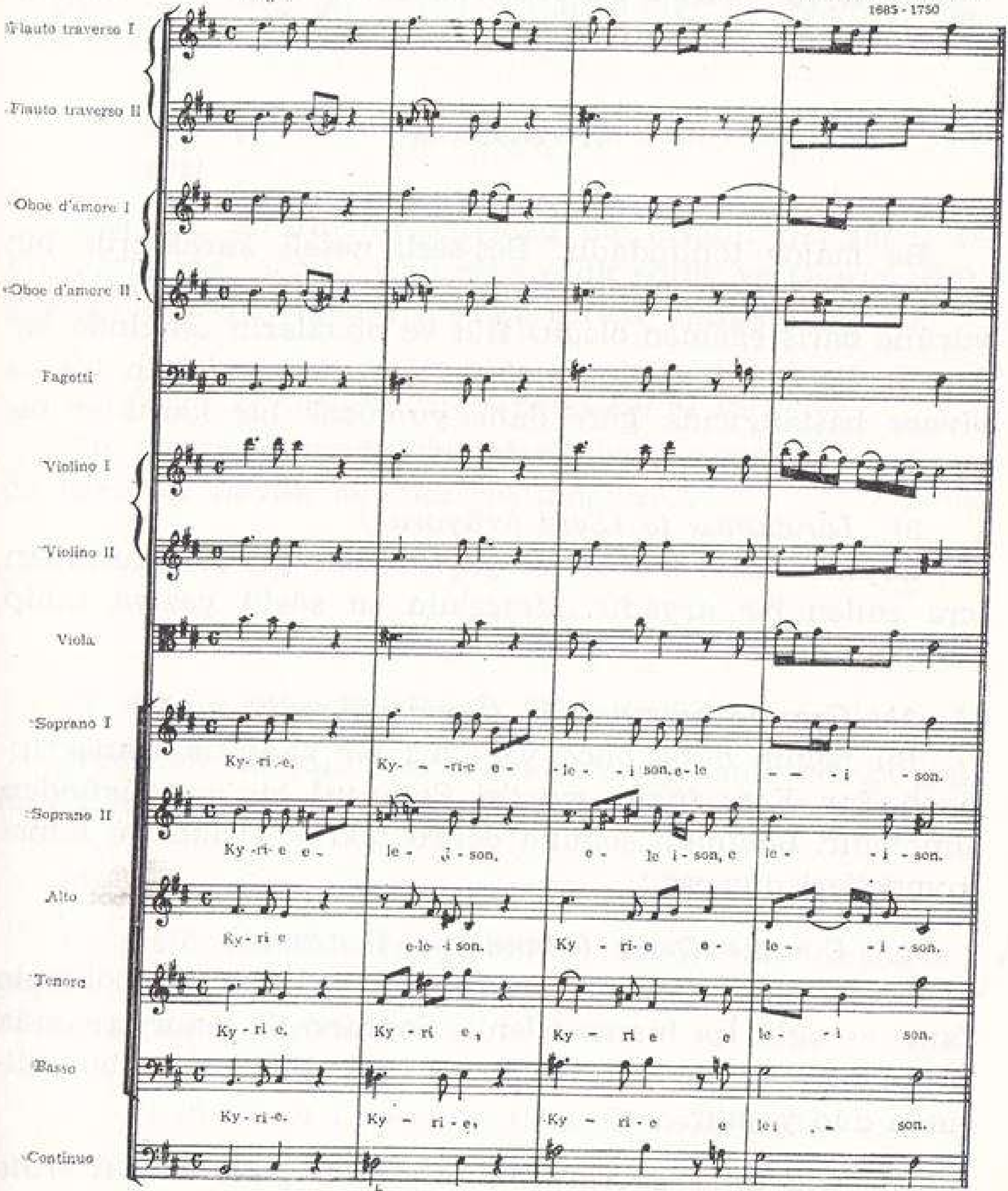
1) *Kyrie Eleison (Tanrım bize merhamet et)*

Dört trajik ve adagio tempolu ölçü ile başlayan eser 25 ölçülük bir *introduction*'la devam eder. Flüt ve obuanın işledikleri *Kyrie* teması tenor tarafından söylenir. Koro ve orkestra beş sesli bir füg olarak kullanılmıştır. Si minörden do diyez minör üzerinden fa diyez minöre modülasyon yapan (ton değiştiren) orkestra, bas sesi eşlliğinde fügü tekrarlar ve bölüm si majörde son bulur.

DIE HOHE MESSE

Johann Sebastian Bach
1685 - 1750

Adagio



2) *Christe Eleison (İsa bize merhamet et)*

İki soprano re majörde birinci ve ikinci kemanların eşliğinde düo yaparlar.

3) *Kyrie eleison:* Bu sefer dört-sesli bir koro fügü halinde duyulur ve fa diyez majörde son bulur.

II GLORİA

1) *Gloria in excelsis Deo (Göklerdeki tanrının şanı...)*

Re majör tonundadır. Beş-sesli neşeli karakterde bir koro üç trompetin katılmasıyla söyler. Et in terra pax (yeryüzüne barış egemen olsun) flüt ve obuaların eşliğinde bir fügdür. Bu fügün 4/4'lük ölçüsü *Gloria in excelsis*'in 3/4 ve *vivace* başlangıcına göre daha yumuşak bir karakter taşır.

2) *Landamus te (Seni övüyoruz)*

Soprano, solo keman ve yaylı sazlar grubu tarafından icra edilen bir aryadır. *Messe*'nin en süslü yazıya sahip bölümünü teşkil eder.

3) *Gratias agimus tibi (Sana şükrediyoruz)*

Bu bölüm daha önce yazılmış bir kantatın transkripsiyonudur. Keza fügün *sujet*'si (konusu) bir org fügünden alınmadır. Bölümün sonuna doğru tekrar birinci ve ikinci trompetleri duyarız.

4) *Domine Deus (Efendimiz, Tanrımız)*

Messe'nin en önemli yerlerinden biri olan bu bölümde Tanrı ve oğlu İsa inancı işlenir. Soprano ile tenor arasında *flauto traverso* (çapraz flüt) ve yaylı çalgılar grubu eşliğinde düo yapılır.

5) *Qui tallis peccato mundi (Tüm günahları üzerine alan sen)*

Bu bölüm daha önce yazılmış bir kantattan alınmadır. Melodinin re minörden si minöre geçtiğini görürüz. Birinci ve ikinci flütlerin rolü çok önemlidir.

6) *Qui sedes ad dextram Patris (Babanın sağında oturan sen bize merhamet et!)*

Alto ses, solo *oboe d'amore* ve yaylı sazlar eşliğinde söylenen bu *aria* bir önceki bölümle sıkı bir bağlılık gösterir ve si minör tonundadır.

7) *Quoniam tu solus sanctus (Kutsal olan sadece sensin)*

Bas sesi tarafından söylenen bir *aria*dır. İki fagot ve bir *Corno da caccia* tarafından eşlik edilir ve *Gloria* bölümünün son kısmındaki koroya direkt olarak bağlanır.

8) *Cum sancto spritu (Kutsal ruhla birlikte)*

Son parça re majör tonundadır ve çok parlak karakterde işlenmiş büyük bir füg şeklindedir.

III CREDO

1) *Credo in unum Deum (Tek Tanrıya inanıyorum)*

Aynı adı taşıyan Gregoryen şarkının tema olarak kullanıldığı beş sesli bir fügden oluşur.

2) *Patrem omnipotentem (Herşeye kadir babamız)*

La majörden (V. fonksiyon) re majöre (I. fonksiyon) geçilir. Burada daha önce yazılmış bir kantattan alınma koro parçasını görürüz.

3) *Et in unun Dominum (Tek Efendimiz'e)*

Serbest kanon şeklinde yazılmış soprano ve alto arasında bir düo görüyoruz. Yaylı sazlar grubu ve oboe d'amore eşlik ederler. Andante tempoda ve sol majör tonundadır. Tonalitenin önce do minöre, sonra sol minöre yöneldiğini ve yine sol majörde bittiğini görürüz.

4) *Et incarnatus (Ve insan oldun)*

Si minör tonunda yaylı sazların *obligato* çaldıkları bu bölümde Tanrı'nın oğlu İsa'nın Meryem tarafından dünyaya getirilerek insan oluşu koroyla anlatılır.

5) *Crucifixus (Ve çarmıha gerildi)*

Çarmıha gerilmeyi anlatan bu bölümde mi minör tonunda koro tarafından söylenen bir *chaconne* görüyoruz. *Bas continuo,* 12 defa tekrarlanır ve 13. defasında orkestra susar, koro sol majör tonuna gelir.

CRUCIFIXUS SON ÖLÇÜLER




I Fl. trvs. II
Vl.I
Vl.II
Vla
S.II
A.
T.
B.
Cont.
sub Pon-ti-o Pi-la - - - - - - -to, pas - - - - - -
no-bis sub Pon - ti-o Pi-la - - -to, pas-sus et se-
e-ti-am pro no-bis, pas-sus
fi - xus e-ti-am pro no - - - bis,
50
-sus et se - pul-tus est, se - pul - tus est, se - pul - tus est.
pul - tus, se - pul-tus est, pas - - sus et se-pul - tus est.
et se - pul-tus est, se - pul - - - tus, se-pul - tus est.
pas-sus et se-pul-tus est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.
p

6) *Et resurrexit (Ve yeniden dirildi)*

Re majörde coşkuyla İsa'nın yeniden dirilişi koro tarafından söylenir.

7) *Et in Spiritum sanctum (Kutsal ruha inanıyorum)*

Bir bas *aria*sıdır. *Oboe d'amore*'lerle beraber söylenir.

8) *Confiteor unum baptisma (Günahlardan arınmak için vaftiz olmaya inanıyorum)*

Beş sesli çift-füg olarak yazılmıştır.

9) *Et expecto resurrectionem mortuorum (Ölümden sonra dirilişe inanıyorum)*

Vivace e allegro olan bu koro Confiteor'a (8. bölüme) bir *Adagio* ile bağlıdır.

IV SANCTUS

1) *Sanctus (yer ve gök efendimizin kutsal adıyla dolu)*

Sanctus'un temaları *Paskalya oratoryosu*ndan alınmadır. Bach orkestrayı bu bölümde üç trompet, üç obua, keman violalar şeklinde bölmüştür. Koro da üç grup halinde söyler (iki soprano, iki alto, tenorlar ve baslar). Parçanın ikinci yarısı altı sesli bir füg halindedir.

V OSANNA

1) *Osanna in excelsis (Hosanna-Göklerdeki Tanrı'ya yakarıyoruz)*

3/8 ritmde re majör tonundadır. Sekiz sesli bir koro parçasıdır. Çift koro ve büyük orkestra kullanılmıştır.

2) *Benedictus (Tanrının adına gelen kutsansın)*

Solo kemanın girişinden sonra tenor tarafından okunur. *Osanna*'nın birinci ve ikinci söylenişleri arasında bir

ara-bölüm görüntüsündedir ve yine solo keman tarafından bitirilir.

VI AGNUS DEİ

1) *Agnus Dei (Tanrının kuzusu)*

Alto *aria*'sıdır. Birinci ve ikinci kemanlar tarafından *unisono* (tek ses) olarak eşlik edilir.

2) *Dona nobis pacem (Bize barışı ver)*

Messe'nin en etkileyici bölümlerinden biridir. Bach bu son bölümde dört sesli bir koro kullanmıştır. Gloria'nın 3. bölümü olan *Gratias agimus tibi*'nin müziği tekrarlanır ve *Messe* şükran duasıyla son bulur.

Bach'ın si minör *Messe*'si dışında dört daha kısa *Messe*'si mevcuttur. Bu eserlerde *Kyrie* tek bölüm halindedir. *Gloria* bölümünde ise bölümü başlatan ve bölümü bitiren iki koro görüyoruz. Bu iki koro parçası arasına *aria*'lar yerleştirilmiştir.

B — ENSTRÜMANTAL ESERLER

Bach bildiğimiz gibi hem organist hem de klavsenisttir. Her iki saz için de 500'den fazla eser yazmıştır. Bu 500 eserin içinde *recueil* (eserler grubu) halinde olanlar da vardır, tek eser olanlar da. Mesela *Wohltemperiertes Klavier* bir *recueil*'dür.

Bach flüt, keman, viola için yazmış, orkestrayı da ihmal etmemiştir. Elbette Bach'ın orkestrası romantik devirdeki yoğun ve büyük ses gücüne henüz sahip değildir (sazların miktarı ve çeşitliliği yanısıra, kullanılan armoni stilinin yüzünden). Ancak yine de devrinin imkanları ölçüsünde çok çeşitlilik gösterir. Bach üzellikle şu müzik formlarından yararlanmıştır: Prelüd ve füg (org, klavsen ve orkestra

eserlerinde); koral (org için); süit, sonat ve konçerto (solo enstrüman veya enstrüman grupları için).

Bach'ın *recueil*'ler (eser grupları) halinde yazmaktan hoşlandığını biliyoruz. Bunlar çoğu zaman altılı, ikili veya üçlü gruplardan oluşurlar. Son yapılan müzikoloji çalışmaları neticesinde Bach'ın iki ve üç rakamlarına derin ilgi gösterdiği ortaya çıkmıştır. İki iyi ve kötü yahut kadın ve erkek sembolleri olarak düşünülebilir. Üç ise Hristiyan inancına göre Baba, Oğul ve Kutsal Ruh üçlüsünü temsil eder.

Bach'ın hayatında üç devre olmuştur:

1) Weimar'da bilhassa org için yazmıştır.

2) Cöthen'de oda müziği ve orkestra üzerinde çalışmış, bilhassa İtalyan ustalarının etkisi altında kalmıştır (Frescobaldi, Corelli, Vivaldi). Bu devirde form anlayışını ve yazı tekniğini geliştirmiştir.

3) Leipzig'teki devresi ise ustalık ve olgunluk çağıdır. Son eserlerinde çok daha sakin, derin ve güçlü bir yazı stili görüyoruz. Aynı zamanda İtalyan ustalarının etkisinden sıyrılıp büyük Alman bestecisi kişiliğini bulduğunu da gözlemliyoruz.

ORG ESERLERİ

Bach'ın enstrümantal eserlerinin yarısına yakın kısmını org için yazdıkları oluşturur. Zira besteci herşeyden önce bir organistti. Son zamanlarda yapılan bazı araştırmalar *Wohltemperiertes Klavier*'in 48 prelüd ve fügünün org için düşünüldüğü iddiasını ortaya atmıştır.

1) *Prelüd ve fügler:*

Bach org için 60 prelüd (yahut toccata veya fantezi de olabilir) ve füg yazmıştır.

Biraz prelüd ve füg fikri üzerinde duralım. Bu ikili grupta serbest bir düşünce ve formla yazılmış prelüd ve yüzde yüz bilimsel bir çalışma olan fügle karşılaşıyoruz. Bach bu eserlerinde Pachelbel ve Buxtehude'nin etkisinde

kalmıştır. Prelüdler bir, iki veya üç temaya sahip, fügler ise üç, dört, veya beş-sesli olabilirler. Toccata'larda ise genellikle dinamik, canlı ve sinirli bir ritm anlayışı egemendir. İki ünlü örnek verelim:

1) Re majör toccata ve füg.

2) Do minör *passacaglia* ve füg. Bu *passacaglia*'da *obstinato* bir tema üzerine 21 varyasyon (çeşitleme) yapıldığını, fügün iki *contre-sujet*'ye (karşı-konu) sahip olduğunu görüyoruz.

2) *Sonatlar:*

Org için altı sonat mevcut. Bu sonatlar aynı zamanda çift klavyeli klavsen üzerinde de çalınabilirler. Üç sesli bir forma sahiptirler. İcraları için üst düzeyde bir virtüozite gerekir. Bach bu eserleri bir harika çocuk olan oğlu Wilhelm Friedemann için yazmıştır.

3) *Koraller:*

Korallerde Pachelbel ve Buxtehude'den başka Scheidt, Reinken ve Boehm'ün etkilerini görüyoruz. Âyinden önce Prelüd *(Vorspiel)* olarak düşünülen bu eserlerde Bach çeşitli formları kullanmıştır (dört-sesli koraller, kontrapuntik koraller, fügle koraller v.s...) Korallerin sayısı 150'yi buluyor. Bunlar *recueil*'ler (gruplar) halinde toplanmış durumda. Bazılarını tanıyalım: *Orgelbüchlein*'da 46 koral var. Leipzig'te 18 büyük koral yazılmış (çoğunluğu trio biçiminde), Dogma'yı (dinsel inanç ve kurallar) müzikle anlatan 21 ünlü koralden başka, kantatların transkripsiyonu olan altı koral var.

4) *Konçerto transkripsiyonları:*

Bach'ın Weimar'da İtalyan ve Alman bestecilerine ait (bu arada Vivaldi'ye) altı konçertoyu org için yeniden düzenlediğini biliyoruz. Bu aranjmanları yapmaktaki amacının şu olduğu söylenebilir:

1) Organistin virtüozitesini arttırmak.

2) Başka enstrümana ait bir eseri org'a uyarlarken karşılaşılacak teknik güçlükleri yenmek.

Bach devrinin tüm klavyeli enstrümanlarını (*klavsen, klavikord, epinet, piano-forte*) kullanmıştır. Bu arada en çok klavsen için yazdığını biliyoruz. Ancak şunu da söylememiz gerekiyor: Bach *piano-forte*'yi en sevdiği enstrüman olarak görüyordu. Kral II. Friedrich kendi kolleksiyonunu yaşlı besteciye gösterip hangi enstrümanı tercih ettiğini sorunca Bach *piano-forte*'yi seçmişti. Bundan kişilikli sesi olan, *expression* (anlatım gücü) imkanları büyük, günümüzde kullanılan pianonun teknik kapasitesine en yakın enstrümanı tercih ettiğini anlayabiliriz.

Bugün, Bach'ın yukarda saydığımız enstrümanlara ait eserleri piano üzerinde yorumlamak mümkündür. Sırf klavsen için yazılmış eserleri yine de çok önemli bir yer işgal eder. Bach Weimar ve Cöthen'de bilhassa klavsen için yazmıştı (bir veya iki klavyeli; pedallı, hattâ pedalsız). Ama, yazdıklarının çok az bir kısmını bastırttı. Daha sonraki yıllarda hem yazı tekniğini geliştirdi, hem de bu ilk yazdığı eserleri tekrar ele alarak düzeltmeler yaptı. Hattâ, Leipzig' te bazı *recueil*'ler (grup eserler) üzerinde ısrarla durdu. Çünkü, bu eserlerin pedagojik değer taşımasını bilhassa arzu ediyordu. Pek çoğunu öğrencilerini eğitebilmek için yazdığı Kaprisler, yedi Toccata (füglü veya fügsüz), sekiz Fantezi, iki sesli *Invention*'lar, üç sesli *Sinfonia*'lar, serbest bir stilde yazdığı Prelüdler'in tümü *Wohltemperiertes Klavier*, KromatikFantezi v.s. gibi büyük eserlerini hazırlayıcı mahiyettedir.

Wohltemperiertes Klavier: 48 prelüd ve füg. Birinci cilt 1722, ikinci cilt 1744'te bitti. Bach hayattayken basılmadılar. Kromatik gamın her yarım tonunda bir majör ve bir minör yazılmış ve *prelüd-füg*'lerin geleneksel olarak çift klavyeli bir enstrüman için bestelendikleri kabul edilir. Son müzikoloji araştırmaları sonucu, org için düşünülmüş oldukları iddiası ortaya atılmıştır. *Wohltemperiert* kelimesini açıklayalım: Beşli aralıklar yapay biçimde doğal koma

farklarından arındırılarak tam beşli aralıklar haline getirilirler. Bunun sonucunda bir do diyez ve re bemol tek ve eş ses halini alır. Yani, klavye üstünde aynı şekilde basılınca aynı ses elde edilir. Halbuki, mesela kemanda diyezler ve bemoller farklı basışlarla elde edilir. Komalardan arındırarak akort etme klavye'de uygulanır. *Wohltemperiertes Klavier* isminin anlamı böyle açıklanır.

Bu eserde *Prelüd*, daha önceleri yazılmış *Invention*'ların çok geliştirilmiş bir biçimi olarak ortaya çıkar. Fügler' in okul fügünün katı kurallarından uzak, olağanüstü bir yaratıcılığın ürünü olduklarını, sükûnet, sevinç, ihtiras, acı gibi çeşitli ruh durumlarını anlattıklarını gözlemliyoruz. Birinci ciltteki Prelüd-Füg'lerin yazı stili daha dramatik ve renklidir; ikinci cilttekilerse daha ustaca, araştırmaya yönelik ve daha büyük bir fikirle yazılmışlardır.

Fransız Süitleri: Altı adettir. Popüler danslardan meydana gelirler. Yazı stili zarif ve İtalyan klavsencilerine yakındır. Her süit bir *Allemande*'la başlar.

İngiliz Süitleri: Altı adettir. Uvertür mahiyetinde yazılmış büyük bir prelüdün ardısıra saray danslarından meydana gelirler. Yazı stili hemen hemen senfonik karakterdedir.

Partita'lar: Alman süitleri de diyebiliriz. Bu süitlerde form sonata çok yakındır. Partita'da en önemli bölüm olan ilk parçada genellikle güçlü, orkestra *tutti*'si karakterindeki bir fikirle, melodik ve sevimli, ikinci klavye üzerinde çalınmak üzere düşünülmüş ikinci fikrin karşı karşıya geldiklerini görüyoruz. Birinci parçanın adı *Prelüd, Uvertür, Sinfoni a,Fantezi* gibi değişebilir. *Allemande* ve *Courante* dansları, *Scherzo* karakterindedir. *Gigue'ler* ise (son parçalar) hemen hemen orkestral bir karaktere bürünürler.

Goldberg-varyasyonları: Aynı tonalitede tema ve otuz varyasyondan oluşan bu eser senfonik karakterdedir ve çok çeşitlilik gösterir. Eserin sipariş edilişindeki oldukça gülünç durumdan söz edelim. Bach'ın büyük oğlu Wilhelm Friedemann'ın bir öğrencisi olan Johann Gottlieb Goldberg

kont Karl von Keyserling'in sarayında müzisyen olarak çalışıyordu. Kont uykusuzluktan şikâyetçiydi ve yatınca kendisini uyutabilecek müzik parçaları çalınmasını istiyordu. Bach, Goldberg-varyasyonları uyku getiren (!) bir eser olmaları için yazdı.

Konçertolar: Lirik bir *Adagio* veya *Larghetto* görünümündeki ikinci bölümün öncesi ve sonrasındaki ritmik temalı ve *Allegro* tempoda birinci ve üçüncü bölümlerden meydana gelen Konçerto İtalya'da doğdu. Bir solist ve *tutti*'nin karşı karşıya gelmesi veya bir grup solistin orkestrayla beraber çalmaları anlamına gelen konçertoyu Bach benimsedi.

Önce "solist için yazılmış konçerto"yu ele alalım. Solist için konçerto iki tip olur:

1) Tek başına (solo) enstrüman için.

2) Solo enstrüman ve orkestra için.

1) Bach tek başına enstrüman için yazılmış konçertolardan altısını orga, keman için yazılmış 16 konçertoyu da klavsene uygulamıştır (transkripsiyon). Bu konçertolar genellikle Vivaldi, Telemann gibi bestecilerden alınmadır.

Orijinal, yani Bach'ın tamamen kendi yazdığı sırf solist için konçerto ünlü "İtalyan Konçertosu"dur. Çok popüler olan bu eser üç bölümden meydana gelir. Duygulu bir *Adagio* olan ikinci bölümün öncesi ve sonrasında hareketli, keskin ritmli ve canlı karaktere sahip iki hızlı parça vardır (birinci ve üçüncü bölümler).

2) Tek klavsen ve orkestra için yedi adet konçertosu var. Bunlardan biri hariç hepsi transkripsiyondur.

Hemen hepsi de transkripsiyon olan (ya başka bestecilerden alınma, ya da Bach'ın başka sazlar için düşünüp sonra klavye adapte ettiği) iki klavsen ve orkestra için üç adet, üç klavsen ve orkestra için iki adet, dört klavsen ve orkestra için bir adet konçertoyu biliyoruz (bu sonuncu Vivaldi'den alınmadır).

Bach bu transkripsiyonları yaparken özellikle keman konçertolarını klavsene adapte ederken orijinal tondan bir ton aşağıya inerdi. Devrinin klavsenlerinde en üst ses ince re olduğuna göre böyle oyunlara başvurmak zorunda kaldığını anlamak güç değil. Transkripsiyon yaparken şu metodu kullandığını görüyoruz: Keman partisini (solist kemanı) klavsenistin sağ eli, *obligato* klavsen partisini klavsenistin sol eli çalar ve yaylı sazlar grubu eşlik ederdi. Ancak Bach bu transkripsiyonları yaparken mekanik biçimde partileri transfer etmekten kaçınır, transkripsiyon üzerinde defalarca uğraşır, sonunda orijinal klavsen ve orkestra için düşünülmüş bir konçerto düzeyine varırdı. Bas partileri daima daha zenginleşir, orta partiler eklenirdi. Aslında bir trankripsiyon oldukları halde, tamamen orijinal klavsen konçertosu şeklinde karşımıza çıkan en ünlü iki örnek ünlü re minör ve fa minör tek klavsen ve orkestra için konçertolardır.

Brandenburg Konçertoları: Altı *concerti grossi.* Bach, Cöthen'de yaşadığı yıllarda prens Leopold'ün Karlsbad kaplıca şehrine yaptığı dinlenme gezilerine sık sık iştirak ederdi. Bu gezilerden birinde Markgraf von Swedt'le tanıştı (Markgraf = bir çeşit bölge valisi). Bu soylunun siparişi üzerine altı *Brandenburg konçertosunu* yazdı. Von Schwedt ölünce varisleri konçertoların (orijinal el yazmalarının) ucuz bir fiyatla satılmasına karar verdiler. Bu sayede Brandenburg konçertoları kaybolmaktan kurtuldular. Değişik saz gruplarıyla çalınan bu renkli eserleri kısaca inceleyelim:

1) *Fa majör konçerto* BWV 1046

Ender çalınır. Şu sazlar kullanılmıştır: *Violino piccolo,* iki korno, üç obua, fagot; yaylı sazlar topluluğu ve *bas continuo* (çembalo).

2) *Fa majör konçerto* BWV 1047

Tutti (yaylı sazlar topluluğu ve continuo); trompet, flüt, obua ve kemandan müteşekkil solo kuartet.

3) *Sol majör konçerto* BWV 1048

Özel bir solist gruba sahip değil. Yaylı sazlar ve *Cembalo continuo*'dan meydana gelen bir orkestrayla çalınır. Keman, viola ve violonseller gruplar halinde eser boyunca karşılıklı diyalog yapar.

4) *Sol majör konçerto:* BWV 1049

Tutti olarak çalan dört-sesli yaylı sazlar grubu ve klavsene, bir keman ve iki *Blockflöte continuo* görevini yapar.

5) *Re majör konçerto:* BWV 1050

Bach bu konçerto'da klavseni yoğun biçimde kullanmıştır. Hattâ bu eser "ilk piano konçertosu" diye adlandırılır. *Flauto traverso* (çapraz flüt), keman ve klavsen kendi aralarında *concertino* ç;alarlar. *Tutti*'de ise ikinci keman yoktur.

6) *Si bemol majör konçerto:* BWV 1051

İki viola da *Braccio* (kolda tutularak çalınan viola) iki *viola da gamba* (dizler arasında tutulan viola) ve violonsel, *continuo* eşliğinde çalarlar.

Gördüğünüz gibi Brandenburg konçertoları aslında bir enstrüman grubu ve *tutti* (orkestra) için yazılmış büyük sonatlardır. Bilhassa beşinci konçertonun (BWV 1050) özel bir yeri olduğunu tekrar edelim. Bu konçertoda klavsen birinci bölümde tek başına uzun bir *kadans* çalar. Bu fikir ilerde büyük klasik ve romantik konçertolarda bol bol kullanılacaktır.

Diğer enstrümanlar için eserler

Keman konçertoları: Elimizde iki adet solo-keman ve orkestra için konçerto var. Klavsen ve orkestra için yazılmış konçertoların adedinin çokluğu karşısında, solo keman ve orkestra için sadece üç eserin günümüze gelmesi belki de bu eserlerin kaybolduğuna işaret ediyor. Yahut bazı müzikologların düşündüğü gibi orijinal keman ve orkestra için yazılmış eserler, klavsene transkripsiyonları yapıldık-

tan sonra ortadan kaldırılmış olabilirler. Tüm bu soruların kesin bir cevabı yok. Ancak elimize geçen bu üç keman konçertosunun Bach'ın bu formda yazdıklarının içinde en iyiler arasında yer aldıklarını söylemek lâzım. Bu konçertolar üç bölümlüdür.

1) *La minör solo keman ve orkestra için konçerto*'nun birinci bölümündeki form anlayışı ilerde Friedemann ve Phillip-Emmanuel Bach'ın benimseyecekleri *sonat*'ı (klâsik sonatın öncüsü) hazırlar.

2) *Mi majör konçerto* ise *da capo* formunda yazılmıştır. Bu anlayışa göre ilk ve son bölümler birbirleriyle benzerlik gösterir. Merkezdeki kısım her iki bölümün bağlantısını teşkil eder.

Gerek mi majör, gerek la minör konçertoların ağır kısımlarında (ikinci bölümlerinde) *obstinato* ve sade bir basın kemanın melodik ve içli solosuyla *kontrast* (zıtlık) yaptığını görüyoruz.

Keman ve klavsen için sonatlar: Sayıları altı adet olan bu sonatlarda Back üç sesli bir form kullanmıştır *(Trio* formu). Devrinde çok yaygın olan solo keman ve şifreli bas formülüne rağbet etmeyen besteci sade fakat dâhice bir buluşla başlıca melodik çizgiyi kemana, ikinci derecedeki temayı klavsenistin sağ eline ve *obligato* bas partisini klavsenistin sol eline vererek bir çeşit trio transkripsiyonu uygulamıştır.

Solo keman için sonat ve partitalar: Bach solo keman için üç sonat ve üç partita yazmıştır. Gerek partitalarda, gerek sonatlarda o devre kadar erişilememiş bir polifonik yazı tekniği kullanılmıştır. Nasıl transkripsiyonlarda değişik sazlar klavyeye uygulandıysa, klavyenin zengin polifonik imkanları kemana aktarılmıştır. Elbette ki çift ses ve akorların, olağanüstü giriftlikteki yatay çizgi sanatının egemen olduğu bu partita ve sonatlar ancak keman *virtüozları*'nın eline yakışır. En güç sayfalardan birini teşkil eden re minör *chaconne* (2. partita) tüm süper kemancıların boy ölçüştükleri bir başyapıttır. Re minör *chaconne*'un Brahms

tarafından sırf sol el için, Busoni tarafından gösterişli bir konser parçası biçiminde iki el için pianoya transkripsiyonları yapılmıştır. Cöthen'deki devrin sonuna doğru yazılmış olan bu solo sonat ve partitalarda ilerde *kantat* ve *passion*'lardaki olağanüstü ustalığın kendini belirtmeye başladığını görürüz.

Solo keman için sonatlarda eski kilise sonatlarının form anlayışı hakimdir. Yani bölümler ağır-çabuk-ağır-çabuk olarak dizilirler. İkinci çabuk bölümde füg görülür. Üçüncü bölümse tüm sonatın içinde ayrı bir tonaliteye sahip yegane bölümü teşkil eder.

Violonsel için süitler: Altı adettir. Klavsen için yazılmış olan İngiliz süitlerine form bakımından benzerlik gösterirler. Hepsi de birer *prelüd*'le başlayan bu süitler *Allemande, Courante, Sarabande,* iki *Galanteries* ve birer *Gigue* içerirler. Bu süitlerin önce *viola da gamba* için düşünüldükleri söylenir. Uzun süre unutulmuş olan bu başyapıtlar 20. yüzyılda Pablo Casals tarafından bulunarak yeniden çalınmaya başlamışlardır.

Viola da gamba ve klavsen sonatları: Bunlar üç adettir. Cöthen'de yazdıkları biliniyor. Zira prens Leonopld *viola da gamba*'yı çok seviyordu. Bu sonatlar genellikle dörder bölümlüdür.

Flüt ve şifreli bas için sonatlar: Bunlar üç adettir. Cöthen'deki ilk yıllarda yazılmış oldukları tahmin ediliyor. Devrinde çok tutulan bu forma aslında Bach oldukça ilgisizdi. Aynı şekilde *keman ve şifreli bas* için üç sonatının bulunduğunu biliyoruz. Bu geleneksel form Bach'ın olağanüstü zenginlikteki polifonik ve armonik müzik diliyle bağdaşmıyordu.

Flüt ve klavsen için sonatlar: Üçer bölümlü olan bu sonatların yazı stili *viola da gamba* ve klavsen sonatlarına göre daha moderndir. Özellikle mi bemol sonatın "Siciliano" bölümünde o devre kadar Bach'ın diğer sonatlarında görülmeyen bir duygusallık (Empfindsamkeit) hissedilir.

Orkestra için eserler

Bach orkestra için dört süit yazmıştır. Bu süitlerde nefesli sazlar (flüt, obua, fagot, trompet) küçük yaylı sazlar topluluğuyla diyalog halindedir. Fransız stilinde bir uvertürden sonra çeşitli dansların birbirlerini takip ettikleri bu süitlerden do majör ve si minör olanları Cöthen'de yazılmışlardır. Re majör olan diğer ikisinin ise 1727-1736 yılları arasında bestelendikleri sanılıyor. Sol minör tonunda bir 5. süit varsa da, bu eserin Bach'a ait olmadığı kuvvetle tahmin ediliyor. *Si minör süit*'te flüt ve yaylı sazlar diyaloğunu görüyoruz. Hattâ bu süitte flüte öylesine güzel bir parti yazılmış ki, hemen hemen flüt konçertosu dahi denebilir. *Do majör süit*'te iki obua ve fagotun kendi aralarında zaman zaman *concertino* çaldıklarını ve bir yaylı sazlar grubu ile diyalog yaptıklarını görüyoruz. Bu sebepten do majör süitin bir *concerto grosso* karakterini taşıdığını söyleyebiliriz. *Birinci re majör süit'teki Air méditatif* (düşünceli karakterde *Air*) solo keman için yapılmış transkripsiyon yüzünden ün kazanmıştır. *İkinci re majör süit* ise, üç grup enstrüman - 1) üç trompet ve timballer, 2) üç obua ve fagot, 3) yaylı çalgılar - kullanıldığı bir senfoni konçertant karakterini yansıtır.

Fransızca isim ve Fransız formları içermesine rağmen bu neşeli ve parlak süitler tamamen Alman karakteri taşır ve Alman folklorunun etkisini yansıtırlar.

Offrande musicale

Bach 1747'de, Prusya kralı II. Friedrich'in sarayında klavsenist olarak çalışan oğlu Karl Philipp Emmanuel'i ziyaret etmek üzere Potsdam'a gitti. İyi bir flütçü olan kral yaşlı besteciye kendi buluşu olan bir temayı vererek bundan klavsen üzerinde üç sesli bir fügü doğaçlamasını istedi. Besteci bu isteği kolaylıkla yerine getirince kral bu defa altı sesli bir fügü sipariş etti. Bach Leipzig'e döner dönmez yazmaya başladı. Ve krala *müzik sungusu* olan *Offrande musicale* gün ışığına kavuştu.

Offrande musicale bir *ricercare* (füg) ile başlar. Bu *ricercare* —Bach'ın anlayışına göre enstrümantal füg— üç seslidir. Ortada *trio* formunda, iki füg ihtiva eden bir sonat vardır. Birincisi *ricercare* ile *trio* arasında beş kanon, *trio* ile ikinci *ricercare* arasında yine beş kanon vardır. Onüç bölümden meydana gelen *Offrande musicale*'in birinci ve sonuncu *ricercare*'leri klavye için düşünülmüştür. Altı sesli olan ikinci *ricercare* (füg) Bach'ın en önemli füglerinden biridir. Bu iki büyük fügün dışında kalan onbir diğer parçanın her ne kadar Bach tarafından kesinlikle belirtilmemişse de oda müziği için yazıldığı iddia edilir. Hattâ *trio* ve bir kanonun flüt için düşünüldüğü söylenir. Kanonların tümü geleneksel biçimde yazılmışlardır. Ortadaki *trio* flüt, keman ve *bas continuo* ile çalınabilir.

Kunst der Fuge (Füg Sanatı)

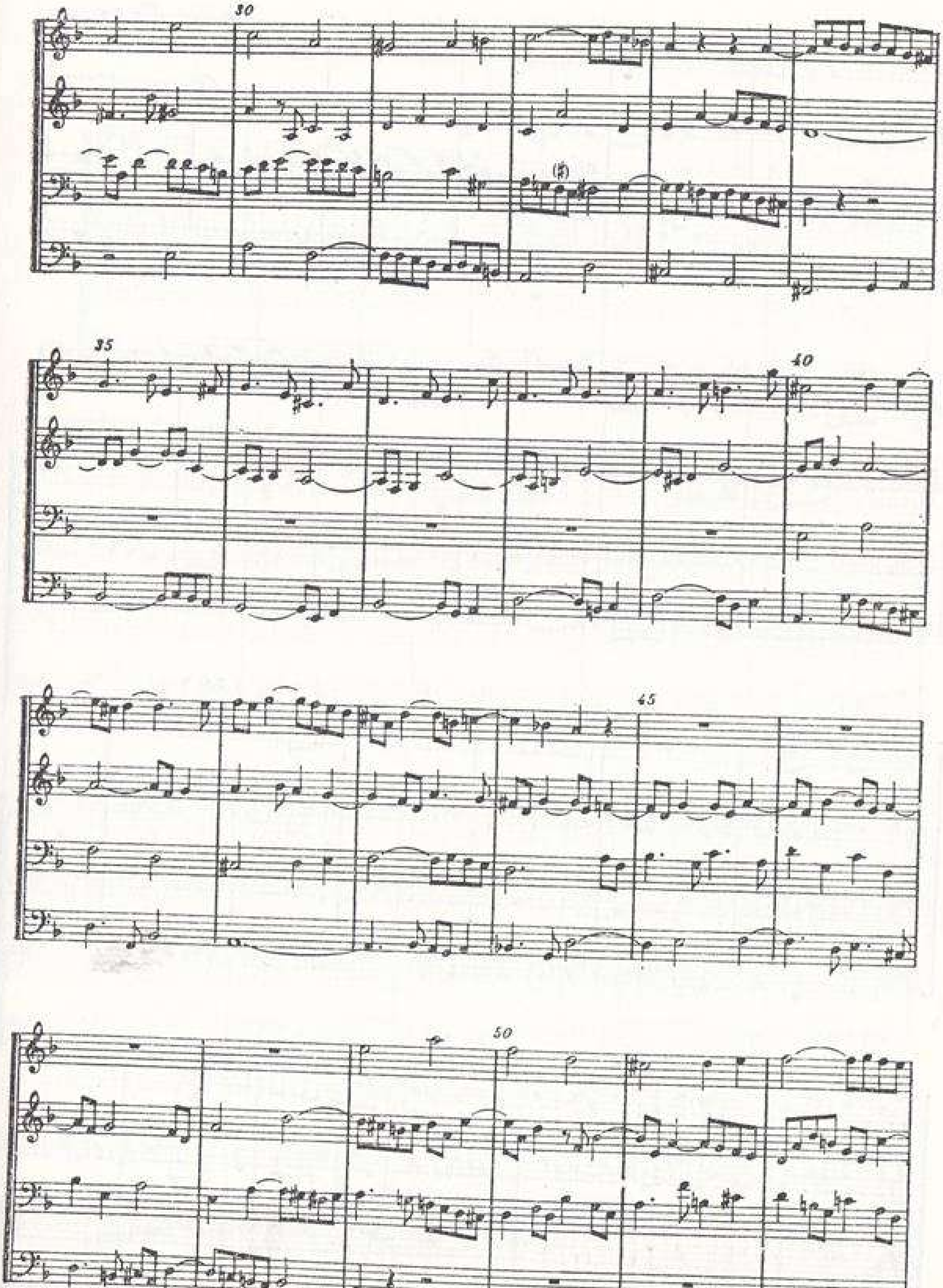
Bach'ın son büyük kompozisyonudur. *Offrande musical*'den sonra yazılmıştır. Bach'ın polifonik yazısının bir sentezi olan bu eser insan zekâsının yarattığı en büyük başyapıtlardan biri olarak kabul edilir. Aynı *sujet*'ye (konuya) sahip dört sesli ve aynı tonalitede ondört füg görüyoruz. Bu füglerin bazılarının *sujet*'si (konusu) *renversé* (çevrilmiş)tir. Füg yazma sanatının tüm imkanlarının kullanıldığı (sade, çift, üçlü fügler) bu eserde, ayrıca dört kanon, iki *piano-forte* için yazılmış iki füg ve tamamlanamamış olan son büyük fügü görürüz. Bu son fügün ikinci *contre-sujet*'si (karşı konusu) Bach'ın ismini sembolleştiren dört sesten meydana gelir: B = si bemol, A = la, C = do, H = si bekar. Bach bu füglere *Kontrapunktus* adını vermiştir. Kör olduğu için damadı Altnicole'e dikte ettirerek eserini tamamlamaya çalıştığını biliyoruz. *Füg sanatı* isminin Bach tarafından verildiği şüpheli bir konudur. Klavye için düşünüldüğü biliniyorsa da, yaylı sazlar kuarteti tarafından icra edilmelerine daha sık rastlanır. Bach'ın ölümü üzerine son füg tamamlanamamıştır.

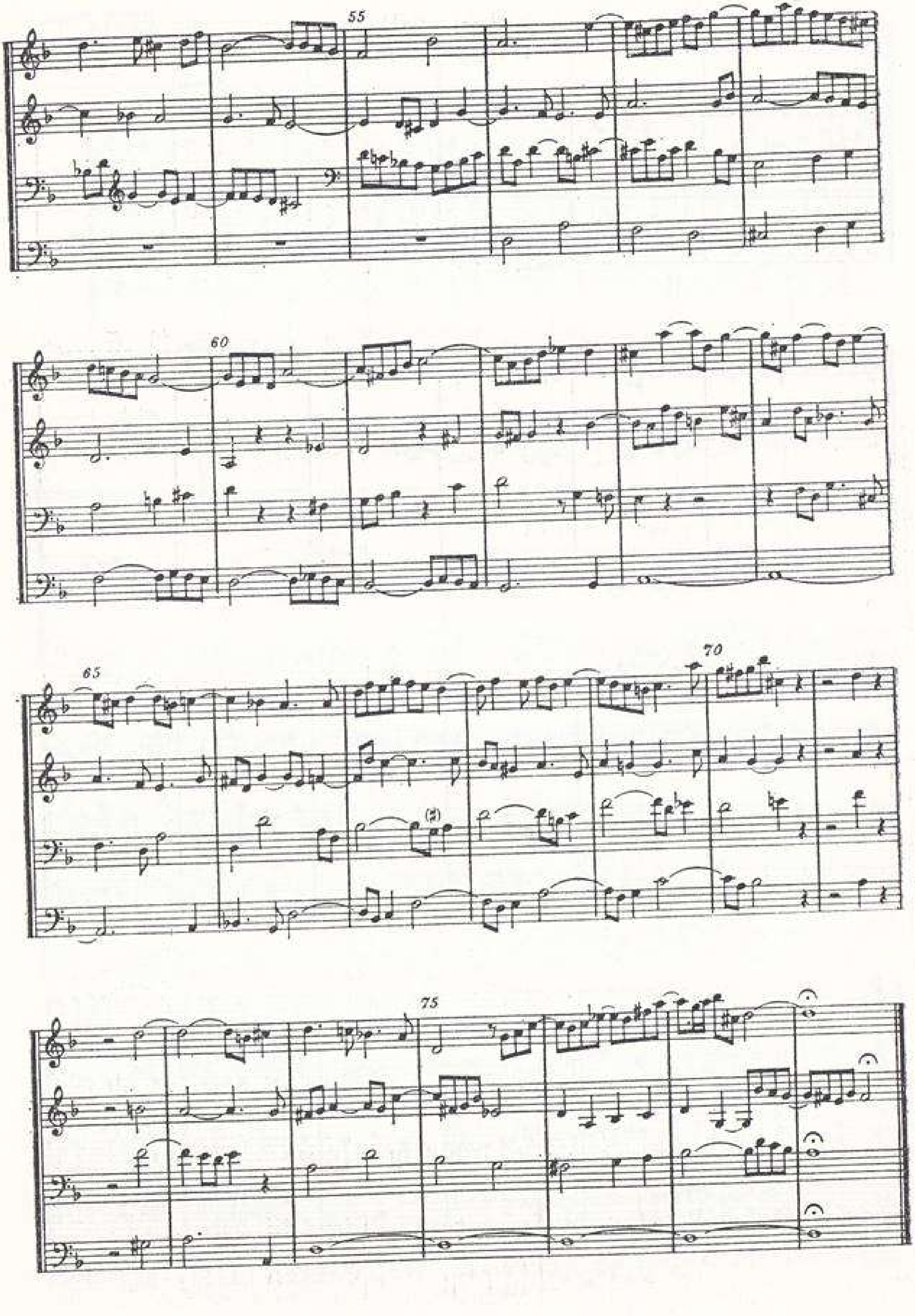
FÜG'ÜN KONUSUNUN 10 DEĞİŞİK GÖRÜNÜMÜ



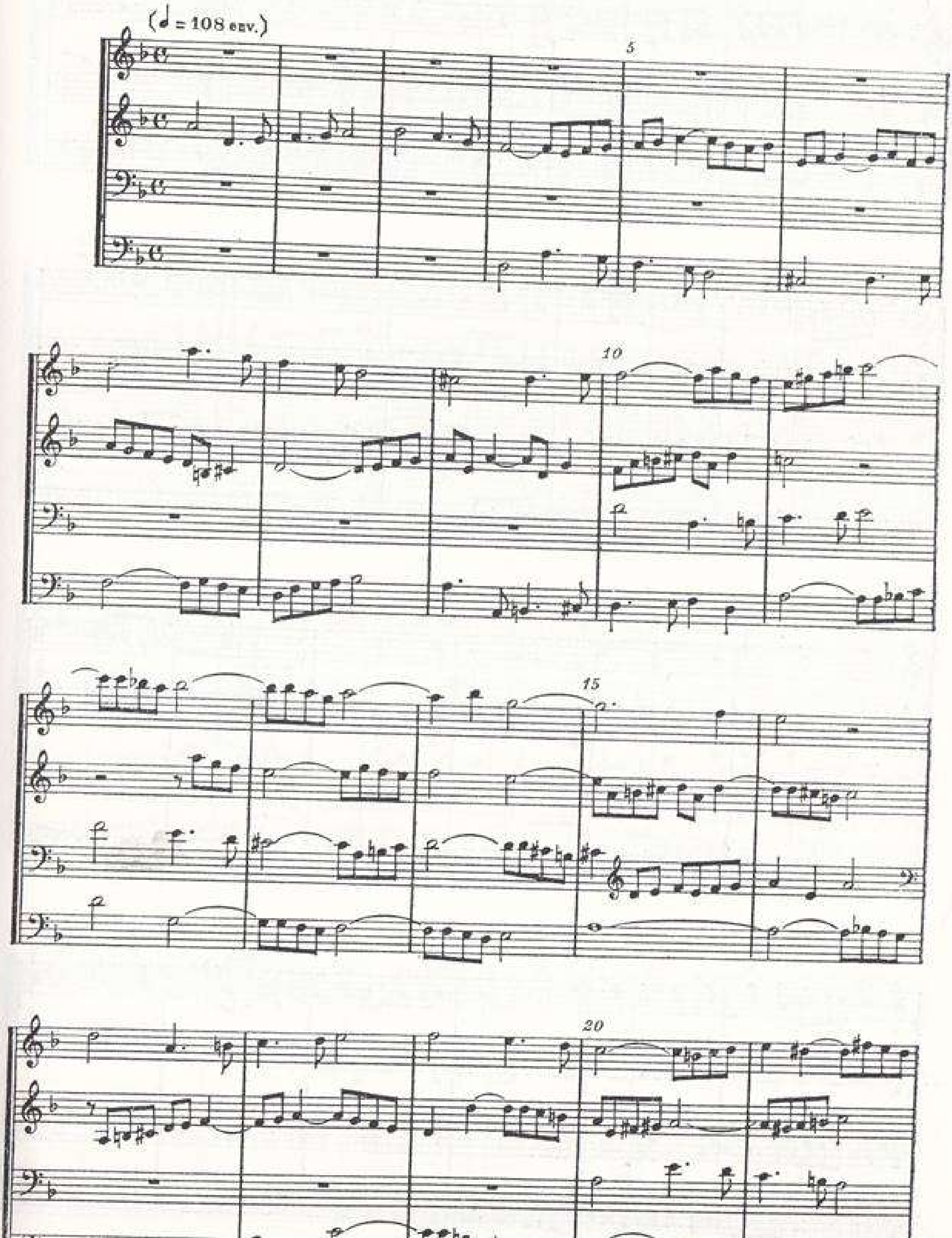
4 SESLİ FÜG

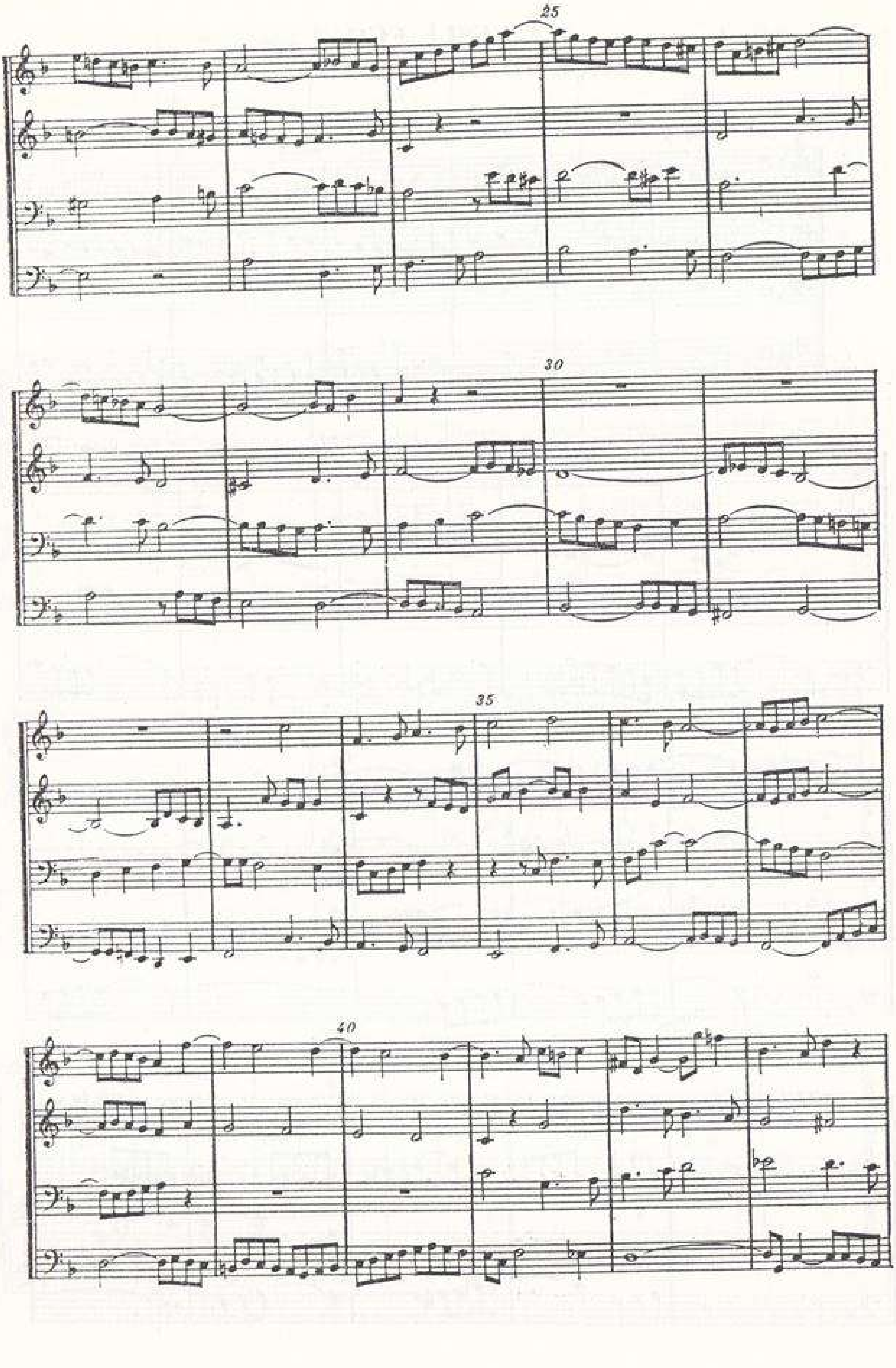



30
35
40
45
50


55
60
65
70
75

4 SESLİ FÜG
(ÇEVRİLMİŞ TEMALI)

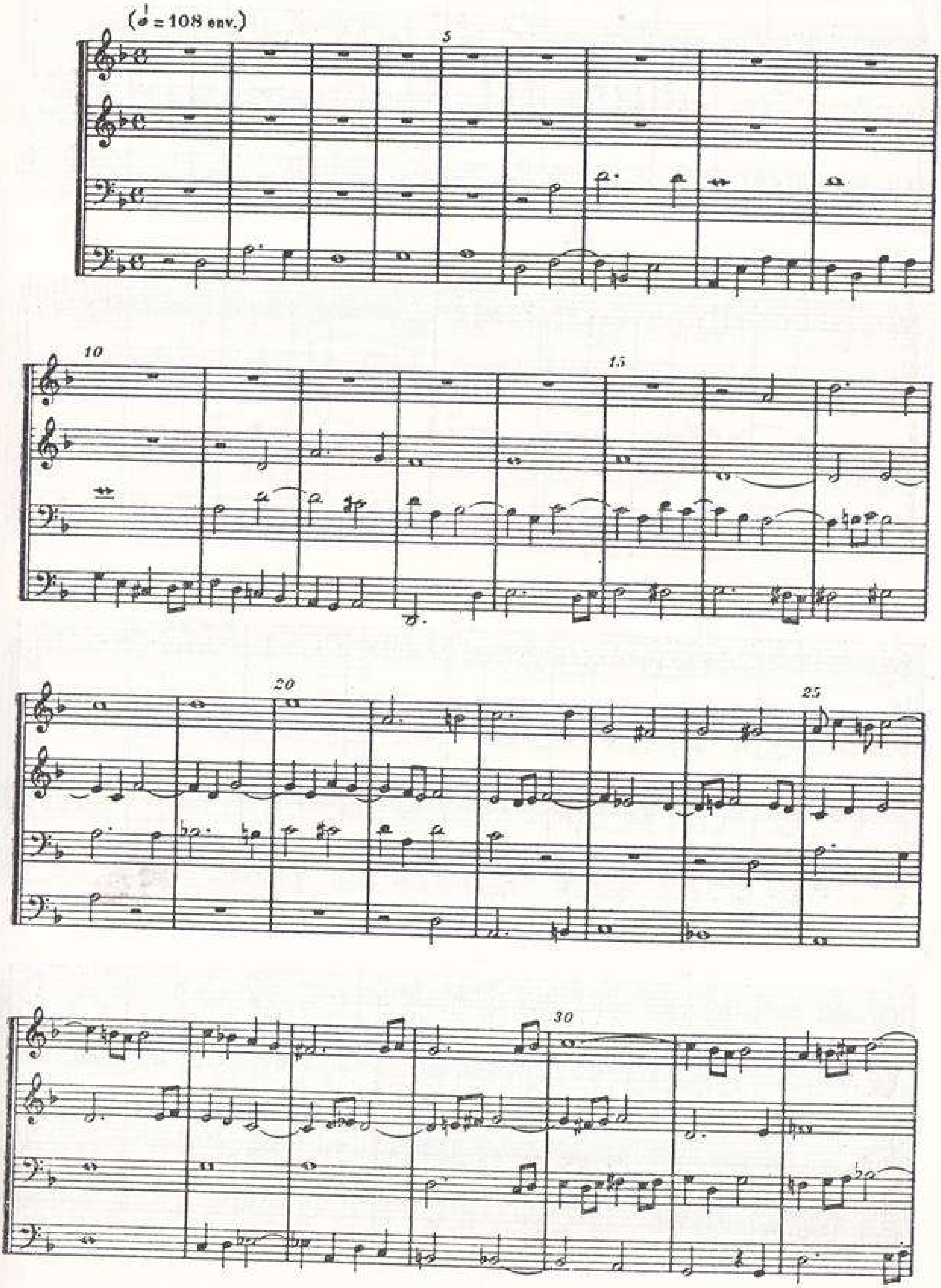


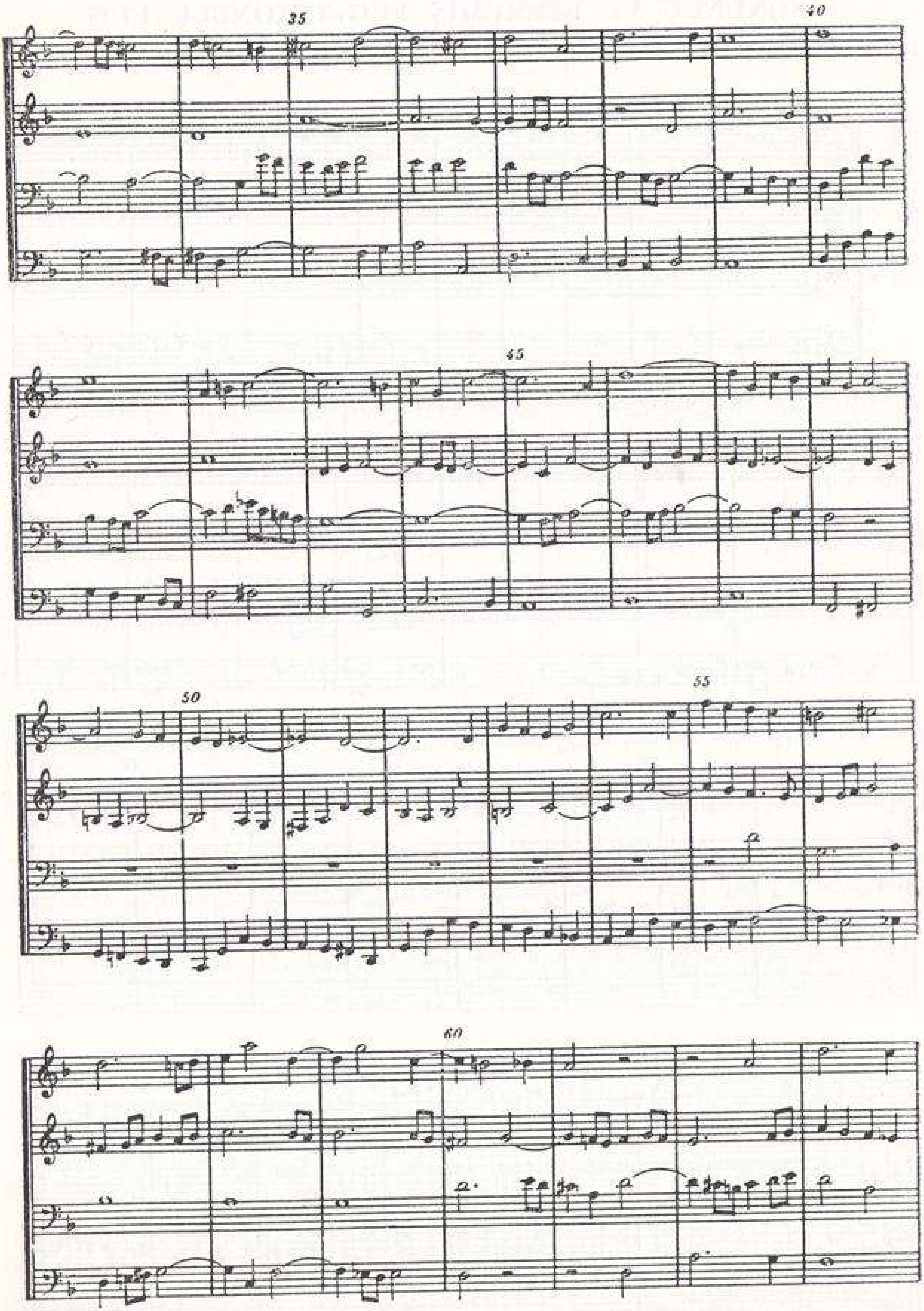

25
30
35
40

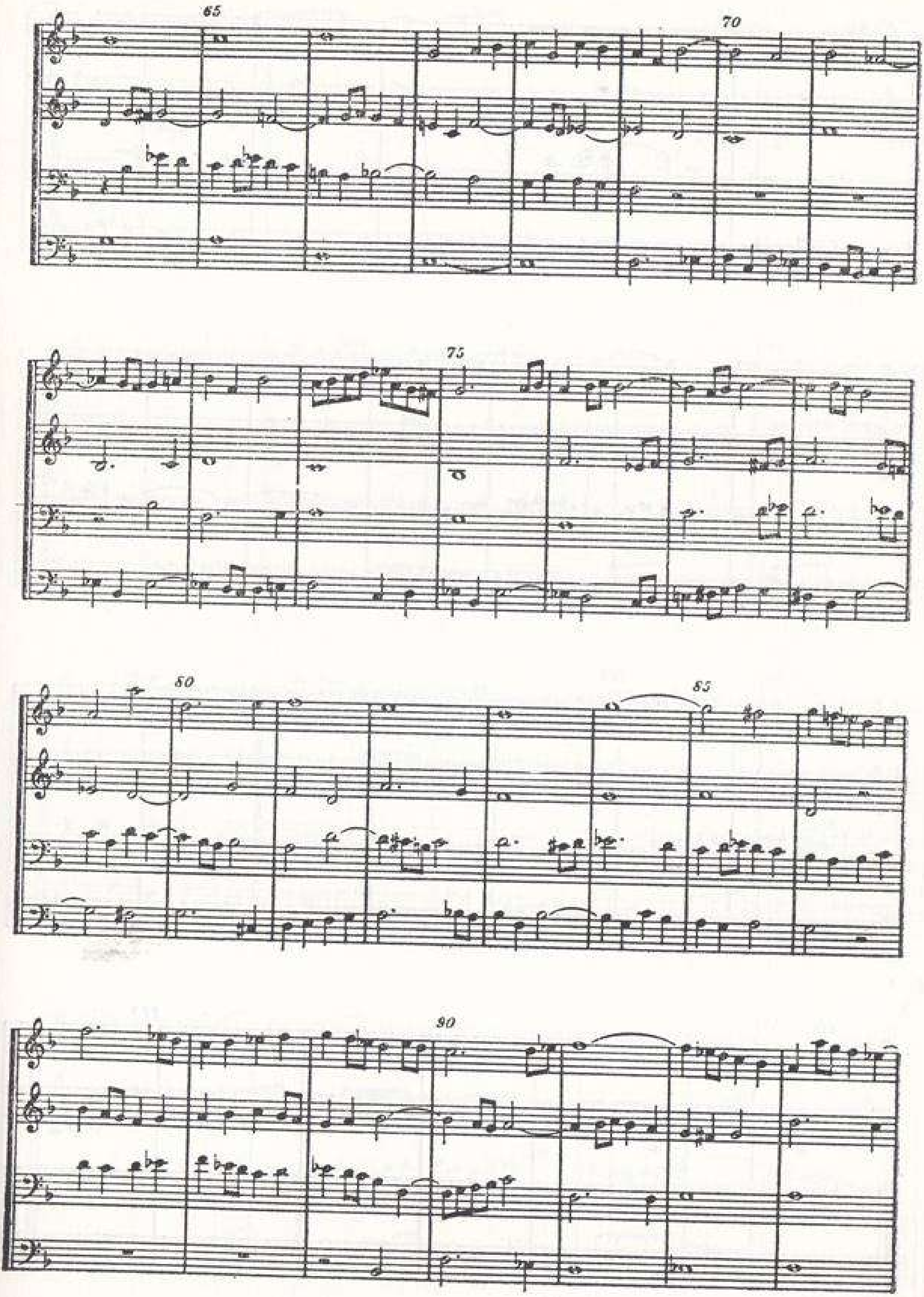

45
50
55
60
65

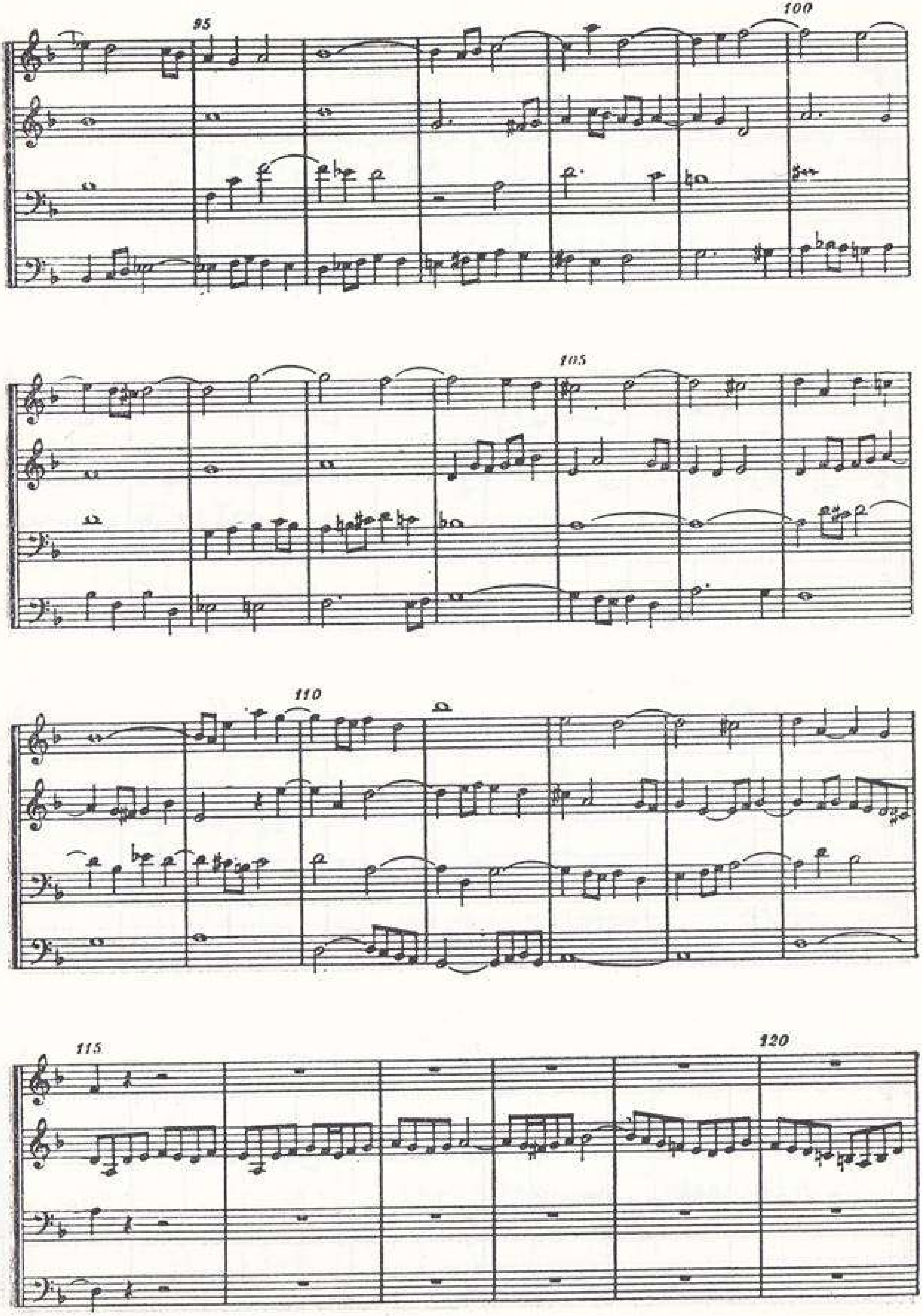

70
75
85
90

SONUNCU VE BİTMEMİŞ FÜG-3 KONULU FÜG

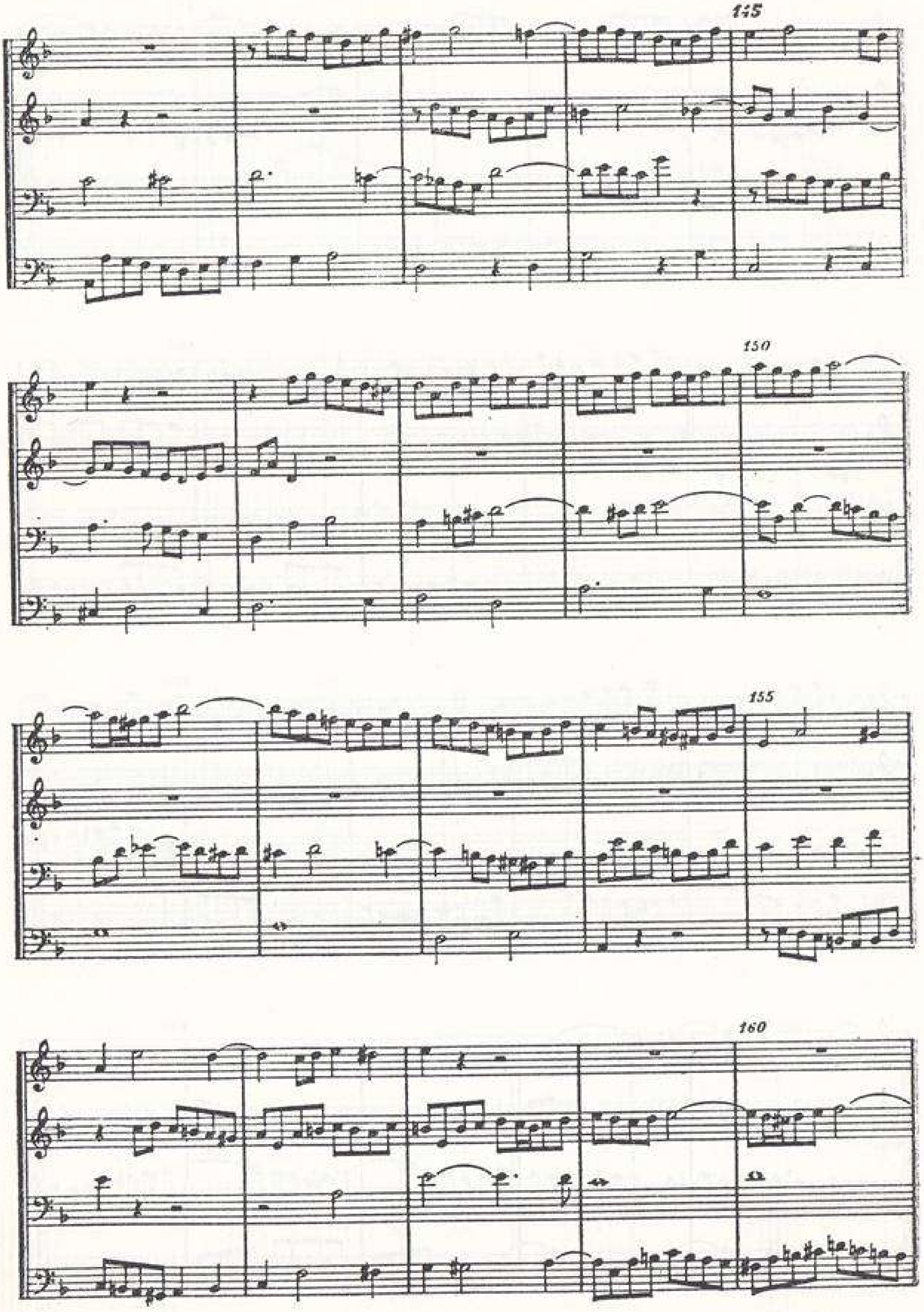



35
40
45
50
55
60


65
70
75
80
85
90


95
100
105
110
115
120


125
130
135
140


145
150
155
160


165
170
175
180


185
190
195
200


205
210
215
220
225


230


235



BACH'IN ESERLERİNİN YORUMU

19. yüzyılda Bach'ın eserleri yeniden keşfedilince, sanatçılar çağın düşünce akımlarına uygun bir yorum tarzı benimsediler. Herşeyden önce eserlerin duygusal içeriğini ve dramatik yapısını aşırı bir biçimde ortaya çıkarmayı ön plana aldılar ve eski anlayışta yorumu "çağdışı, gotik" diye adlandırarak itelediler. Fakat sonraları gittikçe gelişen müzikoloji bilimi ve büyük araştırma imkânları, Bach'ın eserlerini kendi yaşadığı çağda uygulanan biçimde icra edilmelerinin daha doğru olacağı ve dinleyiciye kesinlikle klasik bir yorum anlayışıyla sunulmaları gerektiği fikrini doğurdu. *Mordant, Grupetto* v.s. gibi süslemelerde benimsenen estetik ölçüler, *forte-cümle, piano-cümle* gibi özellikle süitlerde gözetilmeleri gereken kurallar, non legato veya legato'nun örneğin pianoda ne zaman ve nerede tatbik edilmesi gerektiği gibi durumlar katı prensiplerle çözümlendiler.

Bu arada Bach'ın eserleri incelenirken bazı enteresan görüşler ortaya çıktı. Bunlara kısaca göz atalım:

Bach'ın yazısında müzik dilinin yanısıra aşağıda açıklamaya çalışacağımız sembollerle ifade edilen ve dinsel anlam taşıyan ikinci bir dil keşfedildi. Bu ikinci dilin, Bach' ın en azından kişisel düşünce yapısını ve dindarlığını ortaya çıkaran önemli bir unsur olduğu, doğru yorum yapmak isteyen bir sanatçının bu sembolleri bir kenara itmekten

kaçınması gerektiği tezi savunuldu. Özellikle Albert Schweitzer bu görüşteydi. Bir örnek verelim: *Orgelbüchlein-Koralprelüd "Durch Adams Fall"* (Adem'in düşüşü). Bu koral prelüd'te yedili aralıklarla durmadan geriye sıçrama yapan sürekli bir bas motifi görüyoruz.

Bu geriye düşmeler Adem'in düşüşünü sembolleştiriyor. Veya: *"Da gingen sie hinaus an den Ölberg"* (Zeytin dağına doğru yola koyuldular). Burada onbir adet 16'lık birim ve, bir adet sekizlik ve bir adet 16'lıktan oluşan tek birim, onbir havari ile başlarında yürüyen İsa'yı sembolleştiriyor.

Martin Jansen ilginç bir örnek veriyor: *Matthaeuş Passion*'da İsa'nın ölümü yüzünden oluşan depremler 16'lıklarla yazılmış. Bu 16'lıklar öyle sayı grupları halinde bestelenmiş ki, ortaya çıkan rakamlar bu olayı —İsa'nın ölümü ve depremi— önceden haber veren Psalm'ların numaralarına eşit düşüyor.

Başka bir örnek *Silvester-kantate* (yılbaşı kantatı): *"Gottlob, das Jahr geht nun zu Ende* (Tanrıya şükür, yıl bitiyor). Bach bu kantatta aritmetik biçimde takvime uyan bazı sayılar kullanıyor. 30 veya 31'er sayılı satırların dönüşümlü olarak kullanılması ayın gün sayılarının değişmesini sembolleştiriyor. Bazı araştırmacıların görüşüne göre bu son verdiğimiz örnek Bach'ın matematik aracılığıyla müziği evrenin oluşumuyla bir bütün haline getirme amacını ispatlıyor.

20. yüzyılda materyalist düşünce akımının etkisiyle Bach'ı dindar ve hıristiyan görüntüsünden sıyırma isteğini de gözlemiyoruz. Ancak, kısaca belirtelim: Bach'ın müziği o denli yüce ve çok yönlüdür ki, tek bir açıdan analiz edilebilmesi, tek başına herhangi bir ideolojiden veya felsefe akımından yola çıkarak belli bir yere oturtulabilmesi mümkün değildir.

20. yüzyılda Bach yorumunun uygulanmasında iki fikir çarpışmıştır.

1) Bach'ın eserleri, müzik bilimine uygun olarak (yani kontrpuan ve armoni kuralları doğrultusunda(ön planda mimarî yapıları gözetilerek ve süslemelerinin Bach'ın yaşadığı çağda kullanılan biçimlerini daha da sadeleştirerek, hattâ bazı yerlerde bunları tamamen kaldırarak, alabildiğine nesnel bir anlayışla, nüans yapmaktan kaçınarak dinletilmelidir. Burada bir çeşit yorum yapmaktan kaçınma durumu gözüküyor (Bela Bartok).

2) Yorumcu, eserlerin ihtiva ettiği duygusal ve dramatik yapıyı belirtmekte ısrarlı olmalı, kendi kişisel görüş ve duygularını eklemekten ve öznel bir stilde yorum yapmaktan kaçınmamalıdır. Nüans yapmak önceliklidir. Ancak bu öznel yorum yine de estetik kurallara ters düşmeyecektir (Ferrucio Busoni). Romantik 19. yüzyıl anlayışının abartmalarından uzak kalınacaktır.

Günümüzde Edwin Fischer, Gieseking, Demus, S. Richter, Gavrilov gibi büyük pianistler, Kirkpatrick, Landowska gibi klavsenistler, P. Casals, Menuhin gibi yaylı sazlar virtüözları, Furtwaengler, Bruno Walter, Karajan gibi orkestra şefleri, diğer dallardaki ünlü müzisyenler ve müzikologların çabaları, araştırmaları sonucu bir sentez oluşturulabilmiştir. Bu sentezi şöyle tanımlayabiliriz: Biraz önce bahsettiğimiz iki akımdan hiçbiri "ya bu ya da öteki" şeklinde kesinlik kazanamaz. İdeal olan her iki düşüncenin bir arada kullanılarak Bach'ın eserlerini hem biçimsel hem de duygusal bir bütün halinde düşünebilmek ve icra edebilmektir. Tam dengeyi bulabilmiş yorumcu en başarılı Bach yorumcusudur.

Bu arada belirtmek istediğimiz bazı estetik kurallar var:

1) Doğru bir Bach yorumu için herşeyden önce berraklık gerekir. Ancak bu berraklık sayesinde, tüm Bach eserlerinde ortak bir nokta olan polifonik yazı sanatının detayları ve mükemmelliği dinleyiciye aktarılabilir.

2) Ani tempo değişikliklerinden, rubato'dan, aşırı *crescendo* ve *diminuendo*'lardan kaçınmak gerekir. Birin-

ci kural olarak bahsettiğimiz "berraklık" prensibi yorumcuyu doğal olarak bu tip aşırılıklardan koruyacaktır.

3) Bach yorumlarken deklamasyon —yani müzik cümlelerini kontrpuan ve armoni özelliklerini gözeterek, yoğun, güçlü ve dramatik alt ve üst noktaları sadelikle belirterek çalabilmek— çok önemlidir.

Bu anlattıklarımızı kısaca özetlemek mümkündür. Bach'ı doğru yorumlamak için üç prensip göz önünde tutulur: *Berraklık, sakin ve sarsılmaz bir tempo* anlayışı, *deklamasyon.*

Günümüz pianistlerinin dikkatini çekmek istediğimiz bir konu da şudur. Pianoda herhangi bir Bach eserini çalarken bu eserin hangi saz için yazılmış olduğunu iyice araştırmak gerekir. Bundan neyi kastediyoruz? Bach'ın yaşadığı çağda günümüzdeki muhteşem piano mevcut değildi. Bach ilk çekişli pianoları denemiş, beğendiği için de bu atılımı desteklemişti. Ama o klavsen, klavikord ve org için yazmıştı, çünkü devrinin klavyeli enstrümanları bunlardı.

Orgun muazzam bir ses yoğunluğu ve ses uzatma gücü vardır. Klavsen özel tınısı olan forte ve piano klavyelerin (dolayısıyla zıt nüansların) kullanılabildiği barok bir enstrümandır. Klavikord ise klavsene göre çok daha az yoğunlukta bir ses gücüne sahiptir, ancak vibrato imkânı olan bir sazdır. Dolayısıyla üzerinde *cantabile* (şarkı söylercesine) çalabilmek mümkündür. Bach klavikordu (bu özelliğinden ötürü severdi. Karşımıza çıkan Bach'a ait bütün klavye eserleri klavsen zamanında yazılmış olmakla beraber, görüyoruz ki besteci devrinin imkânlarına göre değişik renkler aramıştır.

Bir org transkripsiyonunda kullanacağımız gösterişli ve büyük *sonorite,* cömertçe pedalizasyon, sevimli, lirik bir atmosferde yorumlanması gereken klavikord parçaları için düşünülemez. *Concerto grosso* stilindeki parçalarda ise zengin ve güçlü bir klavsen çalma tarzı ile karşılaşıyoruz. Günümüzün pianosunda bütün bu stilleri mükemmel biçimde uygulamak mümkündür. Çünkü modern pianist en büyük

silahı olan *toucher* sanatına sahiptir. Yani pianoya dokunma, klavye ile kontakt kurma sanatı. Bu sanatın inceliklerini bilen pianist dilediği tüm duygu ve düşünceleri dinleyicisine aktarabilir. Hiçbir stilin uygulanmasında da güçlük çekmez. Yeter ki yorumladığı müziği doğal olarak duyabilsin, o müziğin bestecisi ile arasında metafizik bir iletişim kurabilsin. "En iyi Bach yorumcusu", "en iyi Chopenist" gibi deyimlerin kökeni burada yatar.

Unutmayalım ki, müzik yalnız ritmden değil şarkı'dan gelir. Burada büyük pianist ve Bach yorumcusu Edwin Fischer'in bir düşüncesini olduğu gibi aktarmak istiyorum: "Duygulu ve coşku dolu bir sesin söylediği şarkı tüm enstrümantist-yorumculara model teşkil etmelidir."

Bach'ın eserlerinde bugün yazılan bestelerde olduğu gibi tempo, dinamizm, *Phrasé* (yani müzik cümlesini kurma) veya *toucher* ile ilgili yol gösterici işaretlere rastlanmıyor. Bunun nedeni o devirde genellikle her zaman, yorumcu ve bestecinin aynı kişi olmasıdır. Eserlerin yorumlanma üslûbu bir gelenek halinde hocadan öğrencilere aktarılırdı. Çağdaş yorumcunun doğru bir sonuca varabilmesi için Bach'ın mümkün olduğu kadar çok eserini, özellikle vokal olanlarını dikkatle incelemesi gerekir. Vokal eserlerde değişik ses renklerinin kullanılması, yatay çizgileri daha net bir şekilde ortaya çıkarır. Bu da Bach'ın polifonik stilini daha rahat bir şekilde incelememizi sağlar.

Ancak mümkün olduğu kadar çok Bach eserinin üzerinde çalışma ve düşünme sonucu "doğru stil" kavramı, en azından "doğru stil"e yöneltici bir çeşit altıncı his elde edilebilir.



J.S. BACH

BACH'IN KİŞİLİĞİ ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ

Bach'ın stilindeki mistisizmi anlayabilmek için onun çağını iyi kavramamız gerekir. O çağda dine, kiliseye bağlılık tüm gücünü hissettiriyordu. Serbest düşünce, modern politik anlayışı henüz doğmamıştı. Bach'ı kendi çağı içinde doğru değerlendirebilmemiz için daha sonraki kuşakların getirdiği devrimleri bir an için ayrı bir kutuya koymamız gerekir. Unutmayalım ki, Bach'ın yaşadığı çağda henüz Haydn, Mozart, Beethoven yoklardı. Romantizm diye bir akım bilinmiyordu. Biz çağdaş yorumcuların en büyük sorunu Bach-çağından ve o devrin dinî, toplumsal düşüncelerinden çok uzaklaşmış olmamızdır. Müzik eğitimimiz esnasında yukarda birkaçını saydığımız daha yeni isimlerin doğal olarak çok etkisi altında kalıyoruz.

Bach büyük eserlerini bitirince altına şu harfleri yazardı: *S. D. G. —Soli Deo Gloria—* "Zafer sade Allah'a aittir". Yani yapılan işin başarısı ve getireceği onur sadece Allah'ın sayesindedir. Bach böyle duyuyor böyle düşünüyordu. Çünkü Hristiyanlığa samimiyetle inanmıştı ve Luteryen doktrine sıkı sıkıya bağlıydı. Norbert Dufourcq Bach için şöyle der: "Sanatçı sürekli olarak ölümün varlığını hissediyordu; ama Düşünür ölümde en yüce kurtuluşu görüyor ve bundan aldığı ilham onu tanrıyı övmeye, tanrının adını yüceltmeye yönlendiriyordu."

Besteci, virtüoz, öğretmen, koro şefi, orkestra şefi ve

teorisyen olarak zaman zaman maddî ve manevî çok güç koşullarda yaşamını sürdürmüş olan bu yüce sanatçı gerek vokal gerekse enstrümantal yapıtlarıyla tüm modern çağa ışık tutmuştur.

Vokal yapıtlarında sadece operaya yer vermemiştir. Fakat gerek enstrümantal sanatta, gerek dinî vokal eserlerde öylesine yüce bir ustalığa ve fikir yoğunluğuna sahiptir ki, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Franck, Debussy, Fauré, Ravel, Stravinsky gibi bestecilerin tümü için Bach'ın yapıtları sonsuz bir araştırma ve ilham kaynağı olmuştur. Tartışmasız şekilde tarihin en büyük müzik dehası olan Bach için son sözü Robert Schumann'a bırakalım: "O'nun karşısında herkes çocuk gibi kalıyor".

BACH'IN OĞULLARI

Wilhelm Friedemann: 1710 - 1784

Halle'li Bach da denir. Babası *Klavierbüchlein*'ı onun için besteledi. 23 yaşında Dresden'de Sophienkirche'de (Sophie kilisesi), 1746-1764 yılları arasında Halle'de Marktkirche'de (Pazar yeri kilisesi) organistlik yaptı. Hem oda müziği, hem orkestra için yazdı. Yüze yakın eser verdi. Olağanüstü yetenekli bir virtüoz olarak şöhret yaptı. Ancak Halle'deki işinden ayrılınca derbeder bir yaşama yönelmesi, aşırı içki düşkünlüğü Wilhelm Friedemann'ı kendinden bekleneni veremeyen ve babasının dehası karşısında ezilmiş bir müzisyen haline getirdi. Ayrıca müzik tarihinde Johann Sebastian Bach'ın ölümünden sonra miras olarak devraldığı bazı partisyonların kaybolmasına sebebiyet veren kişi olarak damgalanmıştır. Hattâ babasının yaşadığı devrelerde bile ona ait eserleri kendisininmiş gibi gösterdiği söylenir.

Carl Philipp Emmanuel: 1714 - 1788

Berlin'li veya Hamburg'lu Bach diye anılır. Baştan profesyonel müzisyen olacağı belli değildi. Frankfurt Üniversitesi'nde hukuk tahsili yaptı. Berlin'e yerleşerek II. Fried-

rich'in sarayında klavsenist olarak çalışmaya başladı. Yedi yıl savaşları sonucu kral saray orkestrasının ödeneğini kısıtlayınca Philipp Emmanuel saraydan ayrılarak kilise müziğine yöneldi. Hamburg'ta 1768'de, vaftiz babası olan Telemann'ın yerini aldı. Zamanında Philipp Emmanuel babasından daha büyük bir şöhrete sahipti. Pek çok kantat, Passion, oratoryo, oda müziği eseri, senfonik müzik ve konçerto besteledi.

Besteci olarak önemi, sonat formunda A ve B temalarını kullanan öncü olmasından kaynaklanır. B temasının bulunuşu Haydn ve diğer büyük klasik-sonat bestecilerine örnek olmuştur. Philipp-Emmanuel'in yazı stili babasınınkine göre daha melodik ve Fransız klavsencilerine yakındır.

Gellert'in *Ode*'lerini (od'larını veya şarkılarını) besteleyerek Lied formunun gelişmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca devrinin en ünlü müzik pedagog'larından birisi olmuştur.

Johann Gottfried Bernhard: 1715 - 1739

Ağabeyleri kadar yetenekli olduğu söylenir. Babasının yardımıyla Mühlhausen ve Sangerhausen şehirlerinde organistlik yapma imkânı bulduysa da sürdürdüğü serserice hayat sonucu 24 yaşında öldü. O sırada Jena Üniversitesi'nde hukuk tahsil ediyordu. Ölümü babasını çok sarsmıştır.

Johann Christoph Friedrich: 1732 - 1795

Bückeburg'lu Bach da denir. Bach'ın ikinci evliliğinden olmadır. Önce hukuk tahsili yapmakla beraber 18 yaşında Bückeburg'da oda müzikçisi olarak profesyonel müzik yaşamına başladı. 1758'den ölümüne kadar Lippe'de sarayın orkestra şefi olarak çalıştı. Oda müziği ve piano için

yazdı. Ayrıca *die Kindheit Jesu* (İsa'nın çocukluğu) ve *die Auferweckung Lazars* (Lazar'ın ölüm uykusundan uyanışı) adlı oratoryaları vardır. Oğlu *Wilhelm-Friedrich-Ernst Bach* da müzisyendir. Londra ve Paris'te, hem pianist hem pedagog olarak ün yapmış, Berlin'de kraliçe Louise'in sarayında klavsenist olarak çalışmıştır. Çok az eser bestelemiş olan bu Bach-torunu erkek çocukları olmadığı için Johann Sebastian'ın soyundan son kişidir. Doğum ve ölüm yılları: 1759-1845.

Johann Christian Bach: 1735 - 1782

Milano'lu veya Londra'lı Bach diye anılır. Bach'ın Leipzig'te doğan en genç oğludur. Johann Sebastian son oğluna çok düşkündü. Hattâ pianolarını ona verdiği için diğer kardeşlerin kıskanmalarına sebep olmuştu. Baba Bach'ın ölümü üzerine eğitimini Carl Philipp Emmanuel Berlin'de üstlendi.

Johann Christian 20 yaşında İtalya'ya gitti. Bologna'da Padre Martin ile çalıştı ve 1760'ta Milano katedralinin organisti oldu. Protestanlığı terkedip Katolik mezhebini tercih etmesi bu mevkiye gelmesinde önemli rol oynamıştı. Kilise müziğinin yanısıra operalar da yazdı ve bunları Torino, Napoli ve Milano'da temsil ettirdi. Bir opera şarkıcısıyla evlenen Johann Christian 27 yaşında Londra'ya yerleşti. Burada Carl Philipp Abel'le (*viola da gamba* ve viyolonsel virtüozu) birlikte bir abonman konserleri dizisi gerçekleştirdi (Bach-Abel konserleri). Bu konser dizisi ilerde Avrupa konser hayatı için örnek teşkil edecekti.

Pek çok senfoni, piano konçertosu ve oda müziği eseri yazan Johann Christian özellikle flüt, obua, keman, viyolonsel ve klavsen için yazdığı re majör kentetiyle tanınır. Johann Christian Bach Mozart'ı çok etkilemiştir. Mozart Londra'da henüz sekiz yaşındayken Johann Christian'dan

ders almış ve ondan İtalyanlar'ın "şarkı söyleyen" Allegro yazma stillerini öğrenerek özellikle piano sonatlarının B temalarında bu bilgisini kullanmıştır. Johann Christian Bach'ın yazı tarzı ağabeylerine göre babasından çok daha uzaktır. Ona rokoko stilin öncüsü denebilir.

SÖZLÜK

— A —

Altnicol, Johann Christoph: 1720 - 1759

Bach'ın öğrencisi ve kızı Juliane Friederike'nin eşi. Naumburg'ta organistlik yapmıştır. Bach kör olduğu sıralarda eserlerini Altnicol'e dikte ederek yazdırmıştır.

— B —

Bartok, Bela: 1881 - 1945

Macar besteci. Babası amatör Çellist, annesi ilkokul öğretmeni. Dokuz yaşında beste yapmaya başladı. On yaşında ilk defa topluluk önünde çaldı. İlk hocası Laszlo Erkel. Müzik eğitimini Budapeşte yüksek müzik okulunda yaptı. Piano ve kompozisyon hocası Koessler. Richard Strauss'un *Also sprach Zarathustra* (ve Zerdüşt dedi ki) adlı eserini tanıdıktan sonra *Kossuth* (Macar'ların millî kahramanı) adını taşıyan bir senfonik şiir yazdı. Macar halk şarkılarını ve tüm Güney Avrupa'nın folklorunu derinlemesine inceledi. Arkadaşı Kodaly ile birlikte köy köy dolaşarak ilkel bir gramofonun yardımıyla tüm halk şarkılarını özellikle

bu şarkılardaki ritmleri kaydetti. 16000 halk şarkısını sistematik şekilde inceleyen altı ciltlik *Corpus musicae popularis Hungaricae* (Macar halk müziği) adlı eserde Kodaly ve Bartok'un topladıkları tüm şarkılar mevcuttur. Bartok, büyük bir araştırmacı olmak sıfatıyla yalnız Macar halk müziğini değil, Romen, Slovak, Bulgar ve Türk folklorunu da incelemiştir. Türk folklorunun araştırmasında büyük Türk bestecisi A. Adnan Saygun'la işbirliği yapmıştır. Bartok ayrıca Türk ve Bulgar folklorundaki Aksak ritmi Batı ülkelerine tanıtmıştır. Bartok halk şarkılarını malzeme olarak eserlerinde kullanmıştır. Piano solo, keman-piano, ses ve piano, koro veya orkestra parçaları şeklinde değişik çalışmalarını biliyoruz.

Bartok çok iyi bir pianistti. Liszt yarışmasında ikinci olduğu Paris'te ayrıca kompozisyon yarışmasına da katıldı. Bir ödül kazanamadıysa da Debussy ile tanışma fırsatını buldu. Empresyonizm ve bazı Uzak Doğu folkloruna ait özellikleri incelemesinde bu tanışma büyük rol oynadı. Op. 3 ve 4 orkestra süitleri, op. 5 orkestra için iki portre adlı eserleri, *Mavi Sakal'ın Şatosu* adlı operasında *Tahtadan Prens* ve *Olağanüstü Mandarin* balelerinde bu etkiyi görebiliriz.

1911'de yazdığı *Allegro Barbaro* adlı piano parçasında Stravinsky'i anımsatan, pianoyu adeta bir vurma saz gibi kullanmaya meyilli üslup arayışı belirgindir. Altı yaylı sazlar kuartetinde ise kendine özgü, anti-romantik, yalın ve sert yazıyı gözlemleyebiliriz. Ancak sonuncu kuartette stilinin yumuşadığı söylenebilir. Aynı sert ve avant-garde yazı stili birinci ve ikinci piano konçertolarında görülür. Üçüncü konçerto ise çok daha yumuşak, klasik ve melodiktir. 1923'te yazılan *dans süiti* çok ünlüdür. 1930'da *Cantata profana*'yı yazmıştır.

En önemli enstrümantal eserleri: Yaylı sazlar, vurma sazlar ve celesta için müzik (1936); yaylı sazlar orkestrası için *Divertimento* (1939); orkestra konçertosu (1943); iki piano ve vurma sazlar için sonat (bu eserin orkestra ve iki piano için de versiyonu mevcuttur); keman konçertosu 1937;

viyola konçertosu 1945 (viyola konçertosunu tamamlayamamış, Tibor Serly tarafından eser bitirilmiştir). Ayrıca eğitici amaçla yazdığı, piano için Mikrokosmos (1926-1937) çok önemlidir. İki keman için 44 Düo'su vardır. Bartok New York' ta kanserden ölmüştür.

Busoni, Ferruccio: 1866 - 1924

Ünlü İtalyan besteci ve piano virtüozu. Busoni Bach'ın *Wohltemperiertes Klavier*'den başka, partitalarının revizyonunu yapmış, org koral prelüdlerini, konçertolarını ve başka eserleri pianoya uygulamıştır. Bach yorumunda kendine özgü bir stili olan Busoni aynı zamanda asrın en büyük Liszt yorumcularındandır. Eserleri: *Fantasia contrapuntistica* 1911; *Lustspiel-uvertürü* op. 38; piano ve orkestra için Konzertstück op. 31 a; *Sonatina super Carmen* 1921; yaylı sazlar için kuartetleri op. 19 ve 26; keman konçertosu op. 35 a; kızılderili şarkılarından ilham alınarak yazılmış *Indianisches Tagebuch* 1915 ve piano ve orkestra için *Indianische Fantasie* op. 44 en önemlileridir.

Operaları *Brautwahl* op. 45; *Arlecchino* op. 50 kayda değer. Son operası *Dr. Faust* ölümünden sonra Jarnach tarafından tamamlanmıştır.

Buxtehude, Dietrich: 1637 - 1707

Doğum yeri kesin olarak belli olmadığı için (İsveç, Danimarka veya Almanya) kısaca Kuzeyli diyebileceğimiz Buxtehude Bach'ı org yapıtlarıyla çok etkilemiştir. Ayrıca İtalyan etkisinde yazdığı vokal müziği (kantatları) vardır. Yazdığı org eserleri günümüze dek yaşamıştır.

Boehm, Georg: 1611 - 1733

Ünlü organist ve besteci. En önemli eserlerini klavsen ve org için yazmşıtır. Ayrıca koral partitaları, *motet*'leri, *kantat*'ları ve Lied'leri mevcuttur. Bach'ın üzerinde bir hayli etkisi olmuştur.

Carissimi, Giocomo: 1605 - 1674

Oratoryo ve kantatlarıyla ünlü besteci. Günümüze 15 oratoryosu ulaşmıştır. Bu oratoryaların konuları Tevrat'tan alınmadır. Carissimi'nin Haendel'e örnek teşkil ettiği söylenir.

Corelli, Arcangelo: 1653 - 1713

İtalyan besteci ve keman virtüozu. 13 yaşında üstün bir keman yeteneği olarak profesyonel müzisyenliğe adımını attı (Bologne şehrinde). Dört yıl sonra burada orkestranın yöneticiliğine yükseldi. Fransa ve Almanya'ya gittiği söyleniyorsa da, kesinlikle bilinmiyor. 1681'de İsveç Kraliçesi Christina'ya kilise sonatlarını ithaf etti. 1687'de Roma'da sanatsever kardinallerin yanında çalışmaya başladı. 1700'de *Accademia di Santa Cecilia*'nın başına geçti. O sırada İtalya'nın en büyük enstrüman besteci ve virtüozu olarak kabul ediliyordu. 1708/1709 kışında Haendel'le tanıştı. Yüksek düzeyde kişilerle devamlı iyi ilişkilerle geçen hayatı boyunca kıymetli saz ve tablolardan oluşan zengin bir koleksiyona sahip oldu.

Corelli sadece enstrüman için yazdı. *Concerto grosso* formunu onun bulduğu bir süre iddia edildiyse de, bunun doğru olmadığını ,ancak Corelli'nin bu formda çok başarılı bir seviyeye eriştiğini biliyoruz. Bestelerinde sonat ve *concerto grosso*'dan vazgeçmeyen Corelli'nin sonatlarında dört bölümlük (ağır-çabuk-ağır-çabuk) kilise sonatı formunu görüyoruz. Bu sonatlar ya iki keman ve *continuo* veya bir keman, *viola da gamba* ve *continuo* için yazılmışlardır. *Concerto grosso*'ları Haendel ve Bach'ı çok etkilemiştir. En ünlüsü *Noel konçertosu*'dur. Eserlerini altılı veya onikili gruplar halinde toparlayan Corelli'nin en ünlü eserleri şunlardır: 12 kilise sonatı op. 1 (1681); 12 kilise sonatı op. 2 (1685);

12 kilise sonatı op. 3 (1689); 12 Kammersonaten (oda müziği için sonatlar diyebiliriz) op. 4 (1694); 12 keman sonatı op. 5 (1700); 12 Concerti grossi (1714). Re majör tonunda iki trompet için konçertosu da kayda değer.

— F —

Förkel, Johann-Nicolaus: 1749 - 1818

Alman organist ve ilk müzikologlarından. Philipp Emmanuel Bach'la olan tanışıklığı Johann Sebastian Bach'ın eserlerini tanımasına ve bu eserlerin unutulmuşluktan kurtarılmalarına yardım etmesine yol açmıştı. En önemli yazılı eseri *Über J.S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke* (Bach'ın hayatı, sanatı ve eserleri üzerine) 19. yüzyıldaki Bach-rönesansına yol açmıştır.

Frescobaldi, Girolamo: 1583 - 1643

İtalyan besteci, organist ve klavsenci. Doğduğu şehir olan Ferrara'da eğitimini tamamladı. İlk defa Anvers'te beşsesli madrigalleriyle tanındı (1608). Aynı yıl Roma'da Saint Pierre kilisesine organist oldu. Organistliğini Montua ve Floransa şehirlerinde de sürdürdü. Devrinin en ünlü organist ve klavsencisi olarak tanındı. En başarılı olduğu form org *toccata*'larıdır. Ayrıca *ricercare*'leri (fügleri) ve kaprisleri vardır. Frescobaldi yorumculuk sanatına zamanına dek bilinmeyen büyük bir yenilik getirmiştir: Çalarken duygu ve düşünceleri anlatmak, klavye üzerinde belirtebilmek anlamına gelen expression (espressivo çalmak) onunla başlamıştır.

Froberger, Johann-Jakob: 1616 - 1667

Avusturyalı organist ve besteci. Frescobaldi ile org çalışmış, aynı *toccata* yazımı stilini benimsemiştir. Gerek org gerek *cembalo* üzerinde çalınabilen bu *toccata*'ların haricinde klavsen süiti formunda da çok başarılı olmuş, bu alanda Bach'ı da etkilemiştir. Froberger Fransız ve İngiliz klavsencilerinin üslubunu benimsemiş. bilhassa Fransız süsleme sanatından (grupetti, mordand, v.s....) yararlanmıştır. Parçalarına isimler koymuş, hattâ Couperin'in yaptığı gibi kadınlara ithaf etmiştir.

—G —

Gallus, Jacob: 1550 - 1591

Avusturyalı besteci ve Kantor. Palestrina ve Roland de Lassus ile çağdaş. En önemli eseri *Opus musicum* (374 besteyi içeren dört ciltlik bir dizi). Ayrıca *Messe*'leri, *motet*'leri ve *Passion*'ları var.

Graupner, Christoph: 1683 - 1760

Besteci ve organist. Kuhnau'nun öğrencisi. Hamburg ve Darmstadt'tan ayrılmasına izin verilmeyince, Leipzig'te Thomaskirche kantorluğuna onun yerine Bach tayin edildi. Operalar, sayısız kantatlar, oda müziği eserleri ve klavsen süitleri yazdı. 1728'de *Darmstadt'ta yazılmış koraller*'i, 1722'de *Klavsen parçaları*'nı yayınladı.

Haendel, Georg Friedrich: 1685 - 1759

Haendel Halle'de doğdu. Babasının ikinci evliliğinden olmaydı. Babası önceleri Georg-Friedrich'in müzisyen olmasına karşı çıktı. Haendel Halle'li organist Zachow tarafından yetiştirildi. Aynı zamanda hukuk tahsiline başladı. Ancak gerek saray kilisesi, gerek büyük katedralde orga-

nist olarak üstün başarı gösterince Halle'den ayrıldı. Hamburg operası orkestrasına ikinci kemancı olarak girdi. Burada Mathesan'la arkadaş oldu. Bir yandan opera bestelemeye başladı. Burada yazdığı üç operadan *Almira* isimli olanı bilhassa büyük başarı kazandı. Haendel kimseye haber vermeden İtalya'ya gitti. 1706/1707 yıllarını Venedik ve Floransa'da geçirdi. Daha sonra Roma'ya geçti. Burada Corelli ve Scarlatti-kardeşlerle tanıştı. 1707'de *Rodrigo* adlı ilk İtalyanca operası Floransa'da temsil edildi. Bu arada kantat ve oratoryalar yazdı. Roma'da Steffani ile tanıştı. Steffani Haendel'e Hannover sarayında orkestra şefliği yapması için teklifte bulundu. Ancak Haendel Londra'da *Rinaldo* adlı operasının başarısı üzerine bu şehirde kalmayı tercih etti. Yine de arada Hannover'e gidip orkestra şefliği yapıyordu. Orada tıpkı arkadaşı ve hâmisi Steffani gibi oda müziği tarzında düetler yazmakla beraber asıl ilgisini çeken dal operaydı. 1741'e kadar aşağı yukarı 46 opera yazdı. 1713'te İngiltere krallık ailesi tarafından bir *Tedeum* yazmakla görevlendirildi. Haendel 1715'te *Wassermusik* (Su Müziği) adlı eserini yazdı. 1720'de *Acis ve Galeta* adlı profan oratoryosu temsil edildi. Aynı yıl *Suites de piéces pour le clavecin* (klavsen için süitler) adlı eseri basıldı. Yine aynı yıl yeni kurulan *Royal Academy of Music* okulunun ilk yöneticilerinden oldu. 1724'te *Julius Caesar* ve *Tamerlan* (Timurlenk); 1725'te *Rodelinde* operaları başarıyla temsil edildi. Fakat İngiliz halkı hafif ve alaycı Beggar's opera tarzını tercih ettiği için büyük malî güçlüklerle karşılaşan Haendel Heidegger'le beraber yeni bir opera kumpanyası kurdu. Bu arada yeni şarkıcılar temin edebilmek için sık sık İtalya'ya yolculuk yaptı. 1733'te *Orlando Furioso* temsil edildi. 1734'te aralarında *Alcina* da olan dört opera daha yazan Haendel 1737'de bir felç geçirdi. 1738'de *Xerxes* operasını tamamladı. Haendel'in ünlü *Largo*'su aslında bu operanın lirik başlangıç *aria*'sıdır. 1738'de Vauxhall-bahçelerinde büstü dikildi.

Bu arada Haendel 1732'den beri oratoryo yazmayı da

ihmal etmiyordu. 1736'da *Alexanderfest*, 1739'da *Caecilian-Ode*'yi yazdı. Bu yıllarda altı obua konçertosunu besteleyen Haendel 1733'te 6 *concerti grossi* op. 3 ve 1739'da 12 *concerti grossi* op. 6 adlı eserlerini yayınladı. Org ve orkestra için 16 konçertosu bulunan Haendel'in 1749'da Aachen şehri için yazdığı *Feuerwerksmusik* çok ünlü bir orkestra süitidir.

Haendel'in blokflüt ve *cembalo* için yazdığı sonatlar çok sevilen ve tanınan eserleri arasında yer alırlar. 1741' de İrlanda'ya giden Haendel Dublin'de konserler verdi. *Messias*'ın ilk temsili burada bir hapishanenin mahkûmları yararına tertip edilen konserde gerçekleştirildi (13 Nisan 1742). *Messias*'ın orkestrasyonunda Haendel bazı yerleri ihmal ettiği için sonraları Mozart tarafından partisyon tekrar elden geçirilmiştir. Günümüzde orijinal şekliyle icra edilir.

Messias üç bölümden oluşur:

1 — Kurtarıcının geleceğini haber veren bölüm.

2 — İsa'nın yaşamı, ölümü ve ölümden sonra dirilişi. Bu bölüm ünlü *Alleluia* korosuyla biter.

3 — İsa'nın kendini kurban etmesiyle insanlığın günahlarından kurtuluşu anlatılır.

Messias'ın büyük başarısı üzerine Haendel 1743'te *Samson*, 1746'da *Judas Maccabaus* oratoryolarını icra ettirmiştir. 1757'ye kadar tam 32 oratoryo daha yazmıştır. İngilizler'in Fransızlara galibiyetini kutlayan *Detting Tedeum*'u ve *Triumpf of Time and Truth* adlı eseri en önemlileridir. Bu sonuncusu (zaman ve gerçeğin zaferi) aslında Haendel'in 1708'de yazdığı bir oratoryonun üçüncü defa ele alınıp geliştirilmiş şeklidir. Haendel de Bach gibi kör olarak ölmüştür (1759 Londra).

Bach ne denli tipik bir Alman bestecisi ise (Leipzig'li Kantor dendiği zaman hemen Bach akla gelir), Haendel de o denli dünya vatandaşı karakterinde bir sanatçıdır. Kilise müziği ile ilgilendiyse de Bach'ın derin mistisizminden ziyade daha profan karakterde bir yazı stiline sahiptir. Al-

manya'da kök salmış Bach ve Almanya'nın göbeğinde doğduğu halde İtalyan stili opera yazan ve bu tarzı İngilizlere benimseten Haendel iki zıt kutup teşkil ederler.

Hammerschmidt, Andreas: 1612 - 1675

Organist ve 17. yüzyıldaki en önemli kilise müziği bestecilerinden biri. Hammerschmidt *süit*'in gelişimine katkıda bulunmuştur. Sade, kolay çalınabilir, ancak yüzeysel bir yazı stiline sahip olması unutulmasına sebeptir.

Hassler, Hans Leo: 1564 - 1612

Nürnberg'de doğdu. Kardeşleriyle birlikte organist olarak yetişti. 1584'te Venedik'te Gabrieli ile çalışmaya gitti. Andrea Gabrieli'den İtalyan stilini mükemmel biçimde öğrendiği halde Alman bestecisi özelliğini kaybetmedi. 1585'te Augsburg katedralinde organist oldu. 1595'te sanatta üstün başarısından dolayı asalet ünvanı aldı. 1601'de Nürnberg'e döndü. 1605'te Ulm'a gitti. 1608'de Saksonya hanedanının hizmetine girdi. Dresden'e bir yolculuğu esnasında aniden öldü. Canlı ve güçlü bir anlatıma sahip yazı stiliyle ünlü Hassler'in Lied'leri (Lustgarten 1601) bugün de söylenir. Ayrıca Petrarca'nın sonelerinin de aralarında bulunduğu *Conzonetta*'ları vardır. Hassler kilise müziğini de ihmal etmemiştir. Org için de yazmıştır. Dört sesli *Messe*leri ayrıca dinî şarkıları (Psalmen und christliche Gesaenge) vardır. *O Haupt voll Blut und Wunden* (kanlar içinde yaralı baş) adlı Lied'inin melodisi Bach tarafından *Matthaeus-Passion*'da kullanılmıştır.

Keyser, Reinhard: 1674 - 1739

Organist ve besteci. Başarısız bir organistle asil bir annenin oğlu. *Thomasschule*'de yetişti. 19 yaşında Braunschweig'da ilk operasını temsil ettirdi. 1695'te Hamburg'ta or-

kestra şefi oldu. Bir ara kendi başına Hamburg operasını yönettiyse de başarılı olamadı. 1717'de Kopenhag'da, 1719-1721'de Stuttgart'ta, 1722'de yine Kopenhag'da ve sonunda Hamburg'da çalıştı. 120 operasından ancak otuzu günümüze ulaşmıştır. Ayrıca kantatları ve oratoryoları vardır. Asıl başarılı olduğu saha operaydı. Çünkü dramatik müziğe yatkın bir yazı stiline ve güzel melodi yazma yeteneğine sahipti.

Kuhnau, Johann: 1669 - 1722

Organist ve besteci. Dresden'de müzik tahsilini yaptı. 1682'de Leipzig'e gitti. Hukuk okuyarak avukat oldu. Ancak 1684'te Thomaskirche'de organistliğe başladı. 1701'de aynı yerde Kantor ve üniversitenin müzik direktörü oldu. Bu görevde Bach halefi olmuştur. Çok yetenekli ve çok yönlü Kuhnau ayrıca 1700'de İtalyan beste tarzıyla alay eden bir roman yazmıştır. Klavsen için altı sonatı program müziği olarak düşünülmüştür (yani bir konuyu veya durumu müzikle anlatır tarzda). Örnek: *David ve Goliath arasındaki kavga* başlıklı sonat. Ayrıca 1689 ve 1692'de *Yeni Klavsen Çalışmaları*, 1695'te *Yedi Sonat*'ını yayınlamıştır.

— L —

Lassus, Roland de (Orlando di Lasso): 1532 - 1594

Mons'ta doğan Roland de Lassus koro şarkıcısı olarak Güney İtalya'ya gitti. 1550 yılında Milano'da bulundu. 1553'te koro şefi olarak Roma'ya yerleşti. Fransa ve İngiltere'ye de yolculuk yapan sanatçı sonunda 1555'te Anvers'e geldi. Burada dört sesli madrigallerinin birinci cildini yayınladı. Tam o sırada Venedik'te beş sesli Madrigal'ler içeren başka bir cilt ortaya çıktı. 1556'da saray korosunu idare etmek üzere Roland de Lassus Münch'e yerleşti. Zamanında "mü-

ziğin prensi" ve "Belçikalı Orfeus" diye adlandırılan ve çok sayılan besteciye, Papa XIII. Gregorius şövalye nişanını verdi. Üstün bir zekâ ve çalışma gücüne sahip olan Roland de Lassus Almanca, Fransızca, İtalyanca, Latince ve Flamanca'yı rahatlıkla konuşup yazabiliyordu. Aynı zamanda yaşadığı çağın tüm müzik bilgisine sahipti. Hollanda müzik okulu onunla zirvesini bulmuştur. Müzik tarihinde Palestrina ile hemen hemen eşdeğerde bir yere sahiptir. Hem profan, hem kilise müziği bestecisi olan Lassus müzik formu olarak bilhassa *motet*'yi benimsemişti. 2000' den fazla beste yapmıştır. 1604'te oğlu tarafından bastırılan *Magnum opus musicum*'da (Büyük müzik eserleri) 516 *motet* vardır. Ayrıca 150 Fransız *chanson*'u, 200 İtalyanca madrigal, yedi cilt Alman Lied'leri, 50 *Messe, Passion*'ları, *Magnificat*'ları v.s... vardır. *Motet*'lerinin tamamının sayısı 1200'ü geçer. En ünlü eserleri *Buss-psalmen*'dir (Pişmanlık duaları). (1565'te bestelenmiştir).

Lotti, Antonio: 1667 - 1740

İtalyan bestecisi. Venedik müzik okulunun önde gelen kişilerinden. Opera dalında başarı gösterdi. Ayrıca *oratorio*'ları, *Messe*'leri, *motet*'leri vardır.

— M —

Marcello, Benedetto: 1686 - 1739

Avukat olarak yaşadı. Ciddi bir müzik formasyonuna sahip olmasına rağmen kendinden *nobile dilettante* (soylu amatör) diye bahsederdi. Beş sesli enstrümantal-konçertoları, sonatları, kantat ve oratoryoları vardır. En önemli eseri Psalm'ler üzerine yazdığı *parafraz*'lardır.

Mattheson, Johann: 1681 - 1764

Devrinin tüm orkestra sazlarını çalabiliyor, ayrıca şarkı söyleyebiliyor, çok rahat Fransızca, İngilizce ve İtalyanca konuşabiliyordu. 16 yaşında Hamburg operasına tenor olarak girdi. 1699'da ilk operasını Hamburg'ta sahneye koydu. Bu temsilde ayrıca orkestrayı da yönetti. Haendel'in yakın arkadaşlarındandı. 1715'te Hamburg katedralinde müzik-direktörü oldu. 1728'de sağırlığı yüzünden bu görevden ayrılmak zorunda kaldı. 88'i aşkın bestesinden (operalar, kantatlar, oratoryolar, flüt-süitleri, klavsen-süitleri, *Passion*'lar) çok teolojik, politik ve tarihî konuları da işleyen müzikle ilgili kitapları ünlüdür. Birkaç örnek verelim: *Yeni kurulan orkestra* 1713, *Critica Musica* 1722-25 (2 ciltlik) v.s... Ayrıca *General-bas* yazma sanatını anlatan, kilise müziğini inceleyen kitapları da vardır. En önemli yazılı eseri: *Der vollkommene Kapellmeister* (ideal koro-orkestra şefi). Ayrıca sanatçılara ait bir *Lexicon* da yazmıştır.

— O —

Obrecht, Jakob: 1450 - 1505 (Hobeutus da denir).

Ömrü Hollanda ve İtalya arasında geçmiştir. Önce Utrecht'te katedralde, *Kapellmeister* (koro şefi) sonra Ferrara'da (İtalya) şarkıcılık yaptı. 1483-1485 arasında Hollanda'da yaşadı. Bu devirdeki ünlü bir öğrencisi de Rotterdamlı Erasmus'tur (*Deliliğe Övgü*'nün yazarı). 1489'da Bruges'de şarkıcı ve koro şefi olarak, 1492'de Anvers'te yaşadı. 1503'te Innsbruck'a (Avusturya) gitti ve 1505'te İtalya'da vebadan öldü. 25 *Messe*, 22 *motet*, *chanson*'lar (şarkılar) ve 1 *Passion*'u vardır. 1500'de basılmış olan *Matthaeus-Passion* tümünün en eski ve değerli örneğidir.

Pachelbel, Johann: 1653 - 1706

Organist ve besteci. Nürnberg'te doğdu. Eğitimini Viyana'da yaptı, Eisenach, Erfurt, Stuttgart, Gotha ve Nürnberg şehirlerinde organist olarak çalıştı. Koral prelüdleri, koral varyasyonları ve koral fantezileri önemlidir. Buxtehude ve Georg Boehm'le birlikte Bach'ı çok etkilemiştir. *Yaylı sazlar için re majör tonunda Kanon ve Gigue* adlı eseri en popüler olanıdır.

Palestrina, Giovanni Pierluigi: 1525 (?) - 1594

Asıl soyadı Pierluigi. Doğduğu şehrin adını bir çeşit lakap olarak taşıyor. "Pierluigi da Palestrina" en doğru adlandırma şekli Palestrina 1537'de Roma'da Santa Maria Maggiore katedralinde koro şarkıcısı olarak müzik hayatına başladı. Doğduğu şehirde önce organist olarak çalıştı, daha sonra Roma'da Saint-Piérre katedralinde çocuk korosuna hocalık yaptı. Evli olduğu ve rahiplikle hiçbir ilgisi olmadığı halde Papa III. Julius'un özel emriyle Sixtine kilisesi korosuna alındı (1555). Üçüncü Julius'tan sonraki Papa II. Marcellus bu özel durumu kabullenmişti. Ancak onun yerine gelen Papa IV. Paul, Palestrina'yı işten attı. Palestrina epey mücadele, sefaletten sonra 1571'de Santa Maria Maggiore'de Kapellmeister (koro şefi) olabildi. 1583' te Mantua'ya gitmesi için aldığı daveti reddetti. Papa V. Sixtus onu tekrar Sixtin kilisesi korosuna *Kapellmeister* olarak atamak istediyse de rahip olan koro üyeleri direndikleri için bu gerçekleşemedi. Palestrina ömrü boyunca fanatik kilise mensuplarının antipatisiyle mücadele etmek zorunda kaldı.

950 eseri vardır (326 *motet*, 45 *hymne* (dua), 68 *offertoire* (âyin esnasında okunan koro parçalarından bir tür), 93 *Messe*, 36 *Lamentations* (ağlama duası), 12 *Litani*, 4

Psalm, 35 *Magnificat*, 33 Madrigal, 8 org *ricercare*'si (fügü) v.s...).

Palestrina'nın stilinde armoni ve kontrpuan, melodi ve ritm arasında tam bir uyum vardır. Palestrina'nın müzik tarihindeki yeri kilise müziğinin reformcusu olarak çok önemlidir. Palestrina'nın yazısında librettonun anlaşılır bir şekilde müzikle sunulması ve enstrümantasyon stilinin ağırbaşlılığı başlıca özellik olarak vasıflandırılır.

— R —

Reinken, Jan Adams: 1623 - 1722

Organist ve besteci. 1637'de babası ile birlikte Hollanda'ya gitti. Daha sonra Hamburg'ta Scheidemann (—Alman organist ve besteci—) tarafından eğitildi. 1663'te halefi olarak Katharinenkirche'de organistlik yapmaya başladı. Reinken'in yazı stili (org eserleri, özellikle iki fantezi ve bir *toccata*'sı) Kuzey Alman org sanatının bariz bir örneğini teşkil eder. Reinken özellikle *improvisation* (doğaçlama) sanatının büyük bir ustasıydı ve genç Bach'ı bilhassa bu yönüyle çok etkilemişti. Reinken hemen hemen 100 yaşına kadar yaşamıştır.

— S —

Schütz, Heinrich: 1585 - 1672

Henricus Sagittarius da denir. Schütz'ün ailesi Chemnitz şehrindendi. Sonra Weissenfels'e göç ettiler. Orada Kont Moritz von Hessen, Schütz'ü himayesine aldı ve Kassel'de eğitilmesini sağladı. Daha sonra Marburg'ta Schütz'e hukuk tahsili yaptırdı. Bir bursla İtalya'ya gönderilen Schütz 1609-1613 yılları arasında Venedik'te Gabrieli'nin

öğrencisi oldu. Burada Monteverdi'nin sanatını inceledi. 1611'de *Beş sesli İtalyan Madrigalleri* adı altında bir kitap yazdı. Schütz, Frankfurt ve Jena şehirlerinde tahsiline devam etti. 1613'te Kassel şehrinde saray organisti olarak çalışmaya başladı. 1617'de Dresden'de saray korosuna şef oldu ve 55 yıl bu görevde kaldı. Ancak arada 1629 yılında tekrar Venedik'e gitti. 30 yıl savaşları sırasında 1633-1635 ve daha sonra 1642-1645 yılları arasında Kopenhag'da bulundu. 30 yıl savaşları bitince Dresden'de tekrar sanat faaliyetine başladı. Ancak yanında sadece on enstrümanist vardı. Bu arada hem karısını hem de çocuklarını kaybetti.

1922 ve 1929 yıllarında kurulan Schütz-dernekleri sayesinde yeniden tanınmaya başlayan besteci, aslında müzik tarihinde Bach ve Haendel'in selefi olarak kabul edilir. Ancak her iki besteci Schütz'ü tanımıyorlardı bile. Schütz'ün yazı stilinin Orlando di Lasso ve Alman polifonistleri tarafından etkilendiğini biliyoruz. Önemli eserleri: *Psalmen Davids* 1619 (Gabrieli'nin etkisi altında); *Auferstehungshistorie* 1623; *Cantiones sacrae* 1625; *Becher'sche Psalmen* 1628; *Symphoniae sacrae* 1629; *Kleine geistliche Konzerte I und II* 1636-1639; *Geistliche Chormusik* 1648; *Die deutsche Messe 1657; Matthaeus-Lukas-Johannes passion* 1665; *Das deutsche Magnificat* 1671.

Schweitzer, Albert: 1875 - 1965

Doktor, filozof ve müzisyen. Alsace'li bir rahibin oğlu, Ernst Munch'le Strasburg'ta, Charles Widor'la Paris'te org çalıştı. 1906'da Paris'teki Bach-Gesellschaft'ın (Bach derneği) kuruluşuna katkıda bulundu. 1905'te Bach'ı anlatan bir kitabı yayınlandı. *J. S. Bach, le Musicien-poéte* (Bach, şair-müzisyen). Schweitzer'in görüşüne göre Bach müziğin ressamı idi. Bach'ın org eserlerini seyahatlerinde çalarak Afrika'daki aç ve hasta yerliler için para toplayan Schweitzer ayrıca org eserleri ve enstrüman olarak org hakkında pek çok araştırma yaptı. *Deutsche und fransözische Orgel-*

baukunst 1906 (Alman ve Fransız org-yapım sanatı) önemil bir kitaptır. Schweitzer 1912-1914 yılları arasında Bach'ın org eserlerini kapsayan bir edisyon yapmıştır.

Steffani, Agostino: 1654 - 1728

18. yüzyılın ikinci yarısındaki en ilginç müzisyenlerden biri. Rahip, diplomat ve müzisyendi. Venedil yakınlarında doğup Frankfurt'ta ölen Steffani 1692'de Braunschweig (Hannover'li) ailesini saraya kabul ettirebildi. 1675'te Münih'te saray organistliği yapmaya başladı. Münih, Braunschweig, Düsseldorf ve Hannover şehirleri için sekiz opera besteledi. 1688'de Hannover'e yerleşti. Tahminlere göre Haendel, Steffani'nin tavsiyesi üzerine Hannover'de onun halefi olmuştur. Steffani ömrünün son yıllarını Padua'da (İtalya) geçirdi. Eserlerinin arasında operalarının yanısıra en önemli olanları 85 tane *Kammerduet*'tir (oda müziği olarak ses düo'ları). Ayrıca org ve yaylı-sazlar orkestrası eşliğinde söylenen altı sesli *Stabat Mater* önemlidir.

— T —

Telemann, Georg Philipp: 1681 - 1767

Dört yaşında yetim kalan Telemann Zellerfeld ve Hildesheim'da okula gitti. İlk operasını oniki yaşında yazdı. 1701'de Haendel'le tanıştı. 1702'den itibaren Leipzig'te organistliğe başladı. Hem Thomaskirche hem de Leipzig operası için beste yapıyordu. *Collegium Musicum*'u kurdu. 1704'te Sorau'ya *Kapellmeister*, 1708'de Eisenach'a Konzertmeister olarak gitti. Eisenach'ta sarayın koro şefi oldu ve Bach'la tanıştı. Bach'ın oğlu Philipp-Emmanuel'in vaftiz babalığını üstlendi. 1712'de Frankfurt'ta kilise koro şefi, 1721'de Hamburg'taki beş esas kilisenin müzik direktörlüğü görevlerinde bulundu. Hamburg'taki bu görevi yüzün-

den Kuhnau'nun ölümü üzerine boşalan Thomaskirche kantorluğunu kabul etmedi ve bu görev Bach'a verildi. Telemann'ın eserleri hayret edilecek kadar çok miktardadır. Sadece bir Pazar gününde beş kantat yazdığı söylenir. 44 *Passion*'u, 35 oratoryosu, 32 *dua-introduction*'u, (giriş müziği), 40 operası, 600 orkestra parçası, süitleri, uvertürleri, senfonileri, konçertoları, trioları, solo sonatları v.s... vardır.

Telemann *çok besteleyen* bir sanatçı olmakla beraber gerek trajik, gerek neşeli atmosferi eserlerinde tattırmasını bilen gerçek bir müzik yeteneğiydi. Bach veya Haendel'deki mistik derinlik ve büyük fikirler Telemann'ın müziğinde yer almazlar. O sadece müzik düşünen bir besteciydi ve Fransız, İtalyan, Alman stillerini rahatlıkla kullanabiliyordu. Ömrünün sonuna doğru *galant* (zarif, çapkınca Fransız stili) ve *empfindsam* (duygusal Alman yazı tarzı -Fransız etkisin altında-) beste üslubunu tercih ettiğini görüyoruz.

— V —

Vivaldi, Antonio: 1678 - 1741

Venedik'te doğan Vivaldi bir kemancının oğluydu. Legrenzi'den (Venedikli organist, kilise-korosu şefi, konservatuar müdürü ve besteci) ders aldı. 1703'te rahip oldu, 1707-1713 yılları arasında Mantua'da çalıştığı söylenir. Kızıl saçları yüzünden *Il prete rosso* (kızıl rahip) lakabıyla da anılır. 1716'da Venedik'teki *Kızlar konservatuarı*'nın müdürü olmuştur. 1725-1735 yılları arasında devamlı yolculuk yaptı. 1740'ta Viyana'ya gitti ve orada sefalet içinde öldü (1741). Vivaldi 49 opera yazmıştı. Ancak asıl önemli eserleri keman içindir. En önemli keman konçertolarında Torelli (Verona'lı kemancı ve besteci) ve Albinioni (Venedikli kemancı ve besteci. 50 opera yazdığı halde günümüzde enstrümantal müzik eserleriyle tanınır) etkisinde kalmıştır. Bach'

ın bu konçertolara hayran olduğunu, klavsen konçertoları şeklinde transkripsiyonlarını yaptığını biliyoruz. Vivaldi, yazdığı 300 konçertoda devrinin hemen her türlü sazını kullanmıştır. Piccolo, trompet, mandolin, lavta v.s... Ayrıca yapıtlarında bir program olduğu görülür. Yani günler veya mevsimler, fırtına, deniz üzerinde fırtına, av sahneleri, kuşların cıvıltısı, uçuşmaları tasvir edilir (Mevsimler). Günümüzde hâlâ keşfedilmeyi bekleyen yapıtları vardır.

— W —

Walter, Johann: 1490 - 1570

En eski protestan kilise şarkılarına ait kitabı yazmıştır. 1525'te Luther'e Alman *Messe*'sinin düzenlenmesi için yardımcı olmuştur. Lied'leri hâlâ söylenir.

— Z —

Zelter, Karl Friedrich: 1758 - 1832

Kemancı, besteci, aynı zamanda inşaat ustası. 1791'de hocası Fasch'ın (klavsenci ve Berlin'deki *Singverein*'ın kurucusu) isteği üzerine Berlin'de *Singverein*'a (Şarkıcılar Derneği) girdi. Bu dernek daha sonra bir koroyu bünyesinde barındıracaktır. 1807'de Zelter bir orkestra okulu, 1809'da erkekler korosunu, 1822'de "kilise müziği için" kraliyet akademisini kurdu. Şair Goethe ile yakın bir dostluğu vardı. Zelter zamanının en tanınmış ve saygın bestecilerinden biri olduğu halde (koro parçaları hâlâ söylenir) ne Schubert'in ne de Beethoven'in dehalarını anlayamamıştır. Anbücak Johann Sebastian Bach'ın yeniden tanınması için büyük çaba göstermiş ve öğrencisi Mendelssohn'un 1829'da *Matthaeus-Passion*'u yönetmesine öncülük etmiştir.

BAZI MÜZİK FORMLARI HAKKINDA GENEL BİLGİLER

Sonat: Kelimenin kökeni sonare (ses verme).

Senfoni ve konçertoyu da içeren bir deyim olan *Sonata* 1600'lerde enstrüman için yazılmış müzik parçalarına denirdi. *Cantata* ise ses için yazılmış olan parçaları adlandırmak için kullanılırdı.

İki türlü sonat vardır: 1) Tek bölümlü (*Sonatensatz*); 2) Birkaç bölümlü. 17. yüzyılda *Sonata* geliştirilmiş ve uzun bir ilk parça olarak dans süitlerinin giriş bölümü olarak kullanılmıştır. Bu devirlerde kilise sonatını (*Sonata da Chiesa*) ve oda müziği için yazılmış sonatı (*Sonata da Camera*) görürüz. *Sonata da Chiesa* dört bölümden meydana gelirdi: ağır-çabuk-ağır-çabuk. *Sonata da Camera ise* üç bölümden oluşurdu: çabuk-ağır-çabuk.

1730'larda birinci bölüm çok önem kazanmaya başladı (hakiki sonat formunu ihtiva etmesi yüzünden). 1770'lerden sonra sonatlar dörder bölümlü olarak yazılmaya başladılar:

1.	Bölüm Dramatik karakter	sonat formu
2.	Bölüm Lirik karakter	Lied formu
3.	Bölüm Neşeli, şeytansı	A B A (scherzo-trio-scherzo) veya menuet
4.	Bölüm Coşkulu bitiş	Rondo; varyasyonlar veya sonat formu

Bu model senfonilerde ve yaylı sazlar kuartetlerinde bol bol kullanıldı.

Beethoven'in 32 sonatıyla sonat formunun zirveye ulaştığını görürüz. Bu formu kısaca inceleyelim:

Klasik formda A ve B temalarını (birinci ve ikinci temalar) görürüz. Beethoven'e göre A teması erkekçe, kararlı, güçlü; B teması iyi, kadınca, lirik ve yumuşak karakterde olmalıdır (ancak bazı durumlarda bu tersine olabilir. Mesela: Pastoral senfonide veya Brahms 2. senfonide). a) *Exposition*'da (sergileme) A ve B temaları takdim edilir. A teması orijinal tonda ve I. fonksiyondadır (tonik). V. fonksiyona yönelir (dominant). B teması V. fonksiyonda veya bu fonksiyonla akraba fonksiyonlarda veya paralel tonda olur. A ve B temalarının takdiminden sonra bir *coda* (kuyruk, bitiş) gelebilir. b) *Dévelopment*'da (gelişme) ton değiştirmeler, A ve B temalarının mücadelesi ve ritmik yenilikler görülebilir. Gelişme bölümü V. fonksiyondan (dominant) I. fonksiyona yönelir (tonik). c) *Réexposition*'da (sergilemenin tekrarı) I. fonksiyonda *exposition* tekrarlanır. Az veya çok geliştirilmiş bir *coda*, bölümü sona erdirir. Senfonilerde Beethoven'in sonat formunun daha büyütüldüğünü görürüz. Mesela birinci gelişmeye ikinci bir gelişme eklenebilir. Bruckner'de eşdeğerde üç ana tema görülür. Bu adetâ büyük bir A B A Lied formu görüntüsünü verir.

Beethoven ilk sonatlarında dikkatle gözettiği Haydn' vari dört bölümden sonraları vazgeçmiş, üç hattâ iki bölümle yetinmiştir. Ayrıca finallerde füg formunu sonatın bölümü içine yerleştirdiğini görürüz (Op. 106, op. 110 gibi).

Romantik dönemde sonat bir çeşit, bestecinin ruhsal bunalımlarını, duygularını aksettiren sahne eseri şekline dönüştü: F. Chopin op. 35 *funébresonate*'da dört bölümü 1) Umutsuz ve ölüme başkaldıran gençlik çağı, 2) Kötümser ve alaycı olgunluk çağı, 3) Ölümün ta kendisi (*marche funébre*, 4) Ölümden sonra "hiç" şeklinde canlandırdı. İki elin bir oktav arayla ve hiçbir nüansa yer vermeden *pp*

(fısıltı denecek kadar hafif) çaldıkları bu finalde görüntü yatay yazıya benzer. Halbuki tam tersine salt dikey yazıya, yani armoni'ye dayalı bir kompozisyon örneği ile karşılaşmış durumdayız. Akorlar dikey yazıyla değil, armonik fonksiyonların aracılığı ile kendilerini duyuruyorlar. Yatay görüntüde, ama aslında dikey anlayışla yazılmış bu değişik bölümün boyutların ötesinde durumu, "hiçliği" simgeliyor. Schumann-sonatlarda bestecinin duygusal bunalımlarını ve kendini yiyip bitiren sabit fikirlerini algılayabiliriz. Listz bir adım daha ileri giderek si minör sonatında Faust trajedisini ve buna paralel olarak kendi iç dünyasını yansıtmıştır. Soran, araştıran, huzursuz Faust (A fikri); saf sevginin sembolü Gretchen (B fikri); kötülük ve alaycılığın temsilcisi Mephisto (C fikri ve olağanüstü ustalıkla bir *fugato* ile) ve mistisizm, gerçek Tanrı inancı (D fikri). Brahms klasik formda "saf müzik" anlayışıyla sonat yazma fikrini benimsediyse de op. 5 fa minör sonatında *Intermezzo-Rückblick* bölümlerinde kuzeyli -Alman romantiğikişiliği kendini bütün gücüyle belli eder.

20. yüzyılda armonilerin yeniliğine güvenilerek klasik dört bölümlü sonat anlayışına geri dönülmüştür. Fakat sonradan üç bölüm tercih edilmiş, *scherzo*'dan vazgeçilmiştir.

Yalnız şunu ilave edelim. Ravel ne kadar klasik anlayışa yaklaşmışsa, Debussy o denli serbest bir görüşle hareket etmiştir. 20. yüzyılda en ünlü sonat bestecileri olarak Hindemith ve Prokofiyef'i görürüz.

Sonat formunda Türk bestecilerinden birkaç örnek: Saygun, Tarcan, Erkin'in piano ve keman konçertoları, Akses'in keman konçertosu, C. R. Rey'in piano konçertosu, Usmanbaş ve Saygun'un keman-piano sonatları, Saygun'un violonsel-piano sonatı.

Suite (süit): (İtalyanca partita)

Parçalardan veya ardarda sıralanan bölümlerden meydana gelen bir grup-eser. Bu bölümler eski çağlardan kalma bir anlayışla danslardan meydana gelir. 16. yüzyılın ilk

yarısında yavaş *Pavane*'ın arkasında neşeli ve çabuk *Gagliarde* dans edilirdi. Sonra peşpeşe değişik danslar gözükmeye başladı. 1600'lerde Alman süitlerinde *Pavane, Gagliarde, Allemande, Courante* danslarını görürüz. Bunların hepsi aynı tonalitede ve aynı temaya sahiptiler. Ancak ritmleri değişik olurdu. Froberger klavsen üzerinde bu tarz süiti *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* sırasıyla kullandı. Fransız ve İngiliz klavsenistleri *Gavotte, Passepied, Branle, Menuet, Bourrée, Rigaudon, Air* gibi dansları eklediler. Son bölüm bir *chaconne* veya *Passacaglia* ile biterdi. İtalyanlar süitin başına dans olmayan bir bölüm getirdiler ve bunu *sinfonia* veya *sonata* veya *prelüd* veya *uvertür* diye adlandırdılar. Lully ve Couperin gibi Fransız klavsencileri geleneksel sırayı değiştirdiler veya tamamen kaldırdılar, çünkü onları sadece yazdıkları müziğin programı (konusu) ilgilendiriyordu. Bach süit formunu bol bol kullanmıştır (Fransız ve İngiliz süitleri, Partitalar). 18. yüzyılda süit tarzında bestelere *divertimento* denildiğini görüyoruz. Senfoninin gittikçe daha fazla önem kazanması süitlerin az yazılmalarına yol açmıştır. Ancak süitin bir bölümü olan *menuet*'yi özellikle klasik senfonilerde görürüz.

Schumann'ın gençlik piano eserleri (Carnaval, Papillons, v.s..) süit olmakla beraber basit danslar değil ufak karakter parçaları şeklindedir. Büyük balelerden veya sahne müziklerinden süitler bestelendiği de görülür (örnek: Grieg "Peer Gynt" süiti, Çaykovski "Fındıkkıran Süiti", Ravel "Daphnis et Cloe" süiti, Türk bestecilerinden Bülent Tarcan "Deli Dumrul" süiti). Hindemith'in "Suite 1922" adlı eserinde *Jazz* danslarından bir süit meydana getirdiğini biliyoruz. Bartok ve Roussel'in süitleri de ünlüdür.

Peşpeşe danslar biçiminde süite Türk bestecilerinden Tarcan'ın birinci ve ikinci bale süitlerini örnek olarak verebiliriz.

Füg: (kelimenin kökeni latince fuga kaçış veya kaçmak).

Çoksesli yazı sanatının doruğu *füg*'ün temel görevi bir temayı kullanabilmektir. Temanın karakteristik, oldukça kısa süreli ve bir oktavı aşmayacak şekilde yazılması gerekir. Temaya fügün konusu veya *sujet*'si diyebiliriz. Bu konunun cevabı beşli yukarısından verilen *réponse*'tur. Eğer cevapta *mutation* (yani değişiklik) yoksa füg reel bir fügtür, varsa tonal fügtür. Cevap verilirken karşı-konu (yani *contre-sujet*) duyulabilir. Füg kaç sesli ise o miktarda *sujet* girişi vardır ve genellikle bu bölümde tonikten (I. fonksiyondan) dominanta (V. fonksiyona) gidilir. Bu birinci bölümle fügün geliştirileceği ikinci bölüm arasında birkaç ölçülük rahatlama ve yazının sadeleşmesi vardır ki buna *divertissement* deriz. İkinci bölümde (fügün gelişme bölümünde) temanın (*sujet*'nin) ritmik değişikliklere uğraması yani temayı meydana getiren değer birimlerinin artması veya azalması (sıkışması), temanın yani konunun çevrilmesi (baş aşağı edilmesi), muhtelif ton değiştirmeler (*modulation*) mümkündür. V. fonksiyondan I. fonksiyona yönelen bu ikinci bölümün ardısıra bir *divertissement* görülebilir. Fügün bir çeşit başa dönüşü diyebileceğimiz son bölüm ise I. fonksiyonda gelir. Bu bölümde füg kaç sesli ise o kadar miktarda *sujet*'nin yoğun bir şekilde bazen aynı anda duyulduğu görülür. İfade gücünün arttığını ve bu yoğunluğun güçlü bir *point d'orgue*'da (uzatılan sesli akor) doruğa eriştiğini, sakin ve ağırbaşlı bir *coda* ile majör tonda fügün sona erdiğini görürüz.

Fügde eğer iki ana tema varsa çift füg (*double-fugue*), üç ana tema varsa üçlü (*triple-fugue*) v.s. adını veririz. Ancak bazılarının görüşüne göre *contre-sujet* hücrelerinden ikinci veya üçüncü temalar oluşabilir.

Bach'ın füglerinden hiçbiri diğerine benzemez. Zira bu eserler klasik okul fügü anlayışıyla dar kalıplar içinde tıkanıp kalmış birer zihinsel jimnastik değil, insan dehasının en yüce sanatsal örnekleridir. Beethoven'le birlikte enstrümantal füglerde virtüoziteye yer verilmeye başlamıştır. (Op. 106 final).

Günümüzde füg yazılmak istendiği taktirde konunun (*sujet*'nin) şiirsel veya dramatik bir içeriği olması gerekir.

Fughetta: Fügün kurallarıyla yazılır. Ancak kısaltılmış şeklidir.

Fugato: Fügün sadece *exposition*'unun (1. bölüm) kullanıldığı gösterişli bir giriş parçası şeklindedir (Liszt si minör sonat).

Kanon: Temanın *imitation* (taklit) biçiminde devamlı olarak tekrarlandığı bir müzik formudur. Bu tekrarlar temanın bulunduğu tonun oktavında, beşlisinde veya herhangi bir aralıkta gerçekleşebilir. Temanın tekrarında fügde olduğu gibi çevrilme, değerlerin arttırılması veya eksiltilmesi mümkündür. İkili-üçlü kanonlar da olabilir.

Ricercare: Füg tarzında kontrapuntik bir yazı türüdür. Ancak füge göre çok daha basittir. 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bach enstrümantal füglerine *ricercare* adını verirdi (*offrande musicale*).

Toccata: En eski enstrümantal formlardan biridir. Enstrümanın virtüozite olanakları genellikle akorlar, tekrargelamalı notalar ve güç dijital pasajlar (parmak tekniği gerektiren) halinde kullanılır. Zaten Toccata *toucher* yani basmak, dokunmak anlamına gelir. Tek başına, bir süitin içinde, bir sonatın bölümü olarak veya Bach'ta görüldüğü gibi *Prelüd* veya *Introduction* yerine kullanılabilir (fügden önce).

Passacaglia: Bir dans türü; genellikle 3/4'lük ölçüde. *Chaconne*'u andırır. 4 veya 8 ölçülük *ostinato* üzerine yazılmış bir beste türüdür. İlk *Passacaglia*'lar Frescobaldi tarafından yazılmıştır (1614). Brahms 4. senfonisinin finalinde *Passacaglia* kullanmıştır.

Chaconne: İspanyol saray dansı. 3/4'lük ölçüde ciddi ve ağır karakterli (*Grave*); minör tonlarda. 1600'lerde ortaya çıkmış. En ünlü örneklerinden biri Bach'ın re minör *chaconne*'u (4. solo keman sonatı kapsamında).

Motet: Vokal çoksesli yazı tarzında bir müzik formu. Önceleri, genellikle İncil'den alınmış sözler çeşitli melodi-

ler şeklinde *motet* adı altında bestelenirdi. Sonraları dört hattâ altı sese kadar çıkan polifonik bir stil görülmeye başlandı (Hollanda ekolü). Daha sonra bazı sesleri enstrümanlar üstlendiler. *Motet* kelimesinin kökeni *Motetus* veya *Motellus*'tur (Mot=söz). Bundan tenor sesin söylediği Gregoryen şarkıdan alınmış sözler manâsını anlıyoruz. *Motetus* adını alan bu birinci sese sonra yine aynı ad altında ikinci bir ses eklenmiş ve nihayet *triplum* denen üçüncü bir ses görülmüştür. Bu üç ses aynı tonda veya ritmde olmak zorunda değillerdi. *Ars antiqua*'*nın (antik müzik sanatı önemli bir türü olan *motetus* sonraları sadece üst sesin şarkı şeklinde söylenip diğer seslerin enstrümanlar tarafından üstlenilmesi yönünde gelişti. Bildiğimiz *Chanson* ve *Motet*'in öncülüğünü yapmış oldu.

Bach koral gibi *motet* formunu da benimsedi. Ancak onun *motet*'leri *kantat*'a daha yakındır.

Kantat: Ses için parça anlamına gelir. İlk defa 1620'de bu ad duyulmuştur. Önceleri monodik (teksesli) stilde çeşitli bölümlerden meydana gelen çeşitli ses *régistre*'leri ve koro için yazılmış parça görünümündeydi. Kilise *kantat*'ı vaızdan önce söylenirdi ve tek bölümlüydü.

Lirik, epik veya dramatik içeriği olabilen *kantat*'ı Bach bolca kullanmıştı. Hattâ *Noel oratoryosu* altı *kantat*'tan oluşur. Kilise *kantat*'ları genellikle füglü bir koroyla başlar ve bir kilise şarkısıyla biterdi. 1790'da bu türün kullanılması son buldu. Profan *kantat*'lar ise çeşitli bölümlerden oluşan konser *aria*'*ları* görünümündedir (Brahms'ın bazı koro parçaları, Beethoven'in "Ach Perfido"su gibi).

Koral: Latincesi *cantus choralis*, yani koro şarkısı. İsa' dan sonra birinci yüzyılda kilisede toplanan inanç sahipleri koro halinde şarkı söylerdi. İ.S. 600 yıllarında Papa I.

* **Ars antiqua:** Eski Sanat.
12. ve 13. yüzyıllarda özellikle kuzey Fransa'da ve Paris'te Notre- Dame katedralinde görülmüştür. Müzikte çokseslilğin ilk belirtisidir.

Gregorius bu forma kendi adını verdi. Protestan kilisesinde *koral*'ler kilise Lied'i şekline dönüştü. Yalnız eski kaynaklardan değil, profan konulardan bile yararlanılmaya başlandı. Martin Luther bu çalışmalarda büyük rol oynadı. Protestan kiliselerinde okunan *koral*'ler akorlar halinde ve dikey yazı görünümündeydiler. Katolik kiliselerindeyse önceleri çoksesli ve değişik ritmlerin kullanıldığı bir üslupla söylenen *koral*'ler sonraları akorlar şekline yani dikey yazıya dönüşmüştür.

Kilise müziğinde *koral*'ler, *kantat, motet* gibi formlara temel bir malzeme teşkil etmişlerdir.

Passion: İsa'nın işkence edilip çarmıha gerilişini anlatan korolu dinî eser. Pazar günü Matthaeus'a, salı günü Markus'a, çarşamba günü Lukas'a ve kutsal cuma günü Johannes'e göre (yani bu havarilerden her birinin ayrı ayrı anlattıkları biçimde) kiliselerde söylenirdi. İlk zamanlar (13. yüzyılda) İsa'nın adı yavaş bir tempoyla, halkın ve diğer şahısların söyledikleri yüksek sesle ve hızlı bir tempoyla okunurdu. Zamanla bazı bölümler *mystere*'lerin de (dinî konulu oyunlar) etkisi altında kalınarak *motet* şeklinde söylenmeye başlandı. Buna *motet-passion* adı verildi. 15. yüzyıldan itibaren yalnız dinî kitaplardan alınan sözlerle yetinilmeyip kişisel yorum ve gözlemler dile getirilmeye ve bir libretto oluşturulmasına başlandı. Solo şarkıların önemli yer aldığı orkestra eşlikli bu yeni *Passion*'lara 1700'den itibaren rastlıyoruz. Bu türün doruğunu Bach'ın *Matthaeus* ve *Johannes-Passion*'ları teşkil eder. Son zamanlarda sırf koronun söylediği antik biçimde *Passion*'lar yazıldığı görülüyor.

Messe: Messe (Alm.), messe (Fr.), mass (İng.). *İte missa est.* "Âyin bitmiştir, toplantı dağılabilir" anlamına gelen bu Latince cümledeki *missa* kelimesinden adını alır. Duaların peşpeşe okunduğu bir dinsel süit diyebiliriz.

1) Missa privata: Dualar müziksiz olarak okunur.
2) Missa cantata: Koro ve rahip karşılıklı diyalog yaparlar.

3) Missa brevis: Sadece Kyrie ve Gloria bölümlerinden oluşur.

4) Missa Solemnis: Kyrie, Gloria, Sanctus, Credo, Benedictus ve Agnus Dei bölümlerinden meydana gelen büyük *Messe*'dir.

14. ve 15. yüzyıllarda Guillaume de Machaut'nun aralarında bulunduğu besteciler tarafından *Ars nova** tarzında bestelenmeye başlanmış, daha sonra Hollanda ekolü tarafından ele alınmıştır. *Messe* bestelenirken Gregoryen şarkıdan, kilise Lied'lerinden, *motet* bölümlerinden v.s. yararlanılıyordu. 12, 14 hatta 48 sesli çift korolar kullanıldığı görülmüştür. 1600'den itibaren org ve orkestranın da katıldığını, bir süre sonra Protestan bestecilerinin de aslında Katolik âyininde kullanılan *Messe*'yi bestelemeye başladıklarını gözlemliyoruz. En ünlü örnek: Bach si minör büyük *Messe* (hohe Messe in h-moll). Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt gibi bestecilerin *Messe*'lerinde senfonik karakter daha ağır basar ve bu *Messe*'ler oratoryoya daha yakındır.

Oratoryo: Kelimenin kökeni İtalyanca *oratorio* - yani manastırın dua salonu'ndan kaynaklanıyor. Filippo Neri'nin yukarda söylediğimiz mahalde toplantılar yapma geleneğini kurması üzerine Animuccia, Palestrina gibi besteciler şarkılar yazmaya başladılar. Maksat manastır rahiplerinin dinî konularda tartıştığı, dua ettiği bir ortama sanatla bir miktar renk katabilmekti. Daha sonraları ahlâki öğütler içeren mystere'ler de temsil edilmeye başlandı. Bu *mystere*'lerde çeşitli düşünceler, semboller, kişiler tarafından canlandırılıyordu. 1600'den sonra *Passion*'u dram sanatı şeklinde sunan *mystere*'lerin de ortaya çıktığını görüyoruz. Bu dağınık gösterilerin aslında bir sentezi olan ve

* **Ars nova:** Yeni Sanat.
1300 civarında Paris'te ortaya çıkmıştır. En önemli temsilcisi Machaut. 1430'a kadar etkisini sürdürmüştür. 3/4'lük ölçünün yanısıra ilk defa eş değerde 2/4'lük ölçüye rastlanır.

olayları anlatan bir Evangelist veya Historicus'la koronun oluşturduğu *oratoryo* yarı epik, yarı dramatik, lirik ve mistik bir form olarak ortaya çıktı. *Oratoryo*'da daha sonraları profan konular da işlenmeye başlandı. Haendel'le doruğa ulaşan bu formda koronun rolü çok önemlidir. Genellikle koro ve bir veya birkaç kişinin orkestra eşliğinde söyledikleri, konusu din kitaplarından, tarihî olaylardan veya mitolojiden alınabilen *oratoryo* çağımıza dek kullanılmıştır.

Birkaç örnek: Mendelssohn: Paulus; Elias.

Schumann: Paradies und die Peri (Cennet ve peri).

Liszt: Die Legende der Heiligen Elisabeth (Azize Elisabeth efsanesi); Christus.

Debussy: Martyre de Saint-Sebastien (Saint-Sebastien'a işkence edilmesi).

Honegger: Jeanne d'Arc au bûcher (Jeanne d'Arc'ın yakılışı).

Adnan Saygun: Yunus Emre Oratoryosu (Yunus Emre'nin şiirlerinden librettosu oluşmuştur. Mistik karakterdedir); Atatürk ve Anadoluya destan.

Nüvit Kodallı: Atatürk oratoryosu.



Johann Sebastian Bach! Kısaca evrensel müziğin en yüce ismi diyebiliriz. Bu ismi yaşatmak ve ona hizmet etmek tüm müzisyenlerin görevidir.

Bu kitap bir Türk pianisti tarafından, Bach hakkında bilgisini tazelemek veya daha derin araştırmalara yönelmek isteyecek genç müzisyenlere, müzikseverlere arkadaşça yardımcı olabilmek amacıyla yazıldı.

Hülya Tarcan, İstanbul'da doğdu. 5 yaşında İstanbul Belediye Konservatuvarı'na girerek Ferdi Statzer'den piano, Raşit Abed'den armoni dersleri aldı ve 1967'de konservatuvarın yüksek devresini pekiyi dereceyle bitirdi. Avusturya Hükümeti'nin bursuyla Salzburg'da eğitimini Prof. Wührer ile sürdürdü. Daha sonra 1416 sayılı kanunla verilen devlet bursu sınavını kazanarak Paris'e gitti ve Ecole Normale Superieure'ün virtüozluk bölümünden diploma aldı. 1976'da yurda dönen sanatçı İstanbul Devlet Konservatuvarı'na piano öğretmeni olarak atandı. İstanbul, Ankara, İzmir Devlet Senfoni orkestraları eşliğinde konserler veren; radyo ve televizyon için bandlar dolduran Hülya Tarcan ayrıca Avusturya, Fransa, Federal Almanya ve Sovyetler Birliği'nde konserler vermiştir. Sanatçı Uluslararası 10. İstanbul Festivali'nde Bülent Tarcan'ın kendisine ithaf ettiği Piano Konçertosu'nun ilk seslendirilişini yapmış, Uluslararası İstanbul, Moskova ve Ankara Festivalleri'ne solist olarak katılmıştır.